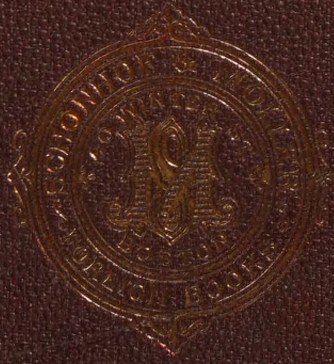

Class No. ... Book No. ...

LIBRARY OF THE

Meadville Theological School

Presented by .....

Accession No. 17 WITHDRAWN

128

MEADVILLE
THEOLOGICAL SCHOOL.

PRESENTED BY
REV. CHARLES H. BRIGHAM.

Charles H. Brigham

August 12th 1873.

420

BIOGRAPHIES

des

MUSICIENS CÉLÈBRES

à l'usage des Institutions de tous genres.

MEADVILLE
THEOLOGICAL SCHOOL

BOSTON:
SCHOENHOF & MOELLER.
NEW YORK: F. W. CHRISTERN.
1873.

WITHDRAWN

LIBRARY
OF THE
MEADVILLE
THEOLOGICAL SCHOOL

LISTE DES MUSICIENS

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE.

	Page.
Introduction	1
Palestrina	5
Allegri	8
Lulli	10
Scarlatti	14
Durante	16
Haendel	18
Bach	27
Pergolèse	33
Gluck	37
Piccinni	42
Haydn	49
Gretry	58
Paisiello	65
Cimarosa	69

Vm. 1705.
B 52
2 5161.2

Page.

Clementi 71
Mozart 75
Cherubini 84
Dusseck 92
Méhul 95
Kreutzer 100
Beethoven (Louis) 103
Cramer 117
Spontini 119
Boieldieu 124
Hummel 129
Auber 134
Paganini 140
Spohr 147
Weber. 151
Herold 159
Rossini 163
Meyerbeer 171
Schubert 177
Mercadante 185
Donizetti 188
Halevy 193
Bellini 200
Berlioz 205

Page.

Balfe 210

Mendelssohn (Bartholdy) 212

Chopin 218

Schumann (Robert) 222

Thomas (Ambroise) 226

Liszt 232

Thalberg 239

Flottow (de) 242

Wagner 247

Verdi 253

Wallace 259

Gounod 261

Offenbach 266

LISTE DES MUSICIENS

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

	Page.
Allegri	8
Auber	134
Bach	27
Balfe	210
Beethoven (Louis)	103
Bellini	200
Berlioz	205
Boieldieu	124
Cherubini	84
Chopin	218
Cimarosa	69
Clementi	71
Cramer	117
Donizetti	188
Durante	16

Page.

Dussek 92
Flottow (de) 242
Gluck 37
Gounod 261
Gretry 58
Haendel 18
Halevy 193
Haydn 49
Herold 159
Hummel 129
Introduction 1
Kreutzer 100
Liszt 232
Lulli 10
Méhul 95
Mendelssohn (Bartholdy) 212
Mercadante 185
Meyerbeer 171
Mozart 75
Offenbach 266
Paganini 140
Paisiello 65
Palestrina 5
Pergolèse 33

Page.

Piccinni 42
Rossini 163
Scarlatti 14
Schubert 177
Schumann (Robert) 222
Spohr 147
Spontini. 119
Thalberg 239
Thomas (Ambroise) 226
Verdi 253
Wagner 247
Wallace 259
Weber 151

INTRODUCTION.

La musique est sans contredit l'art le plus cultivé. Il est en même temps celui dont on ignore le plus complètement l'histoire.

Non-seulement dans les grands centres de population, mais jusque dans les petites villes et les plus humbles bourgades, on chante des chœurs, des airs d'opéras, des romances ; on exécute de la musique dans les églises, dans les écoles ; les sociétés de chant se multiplient, sans parler des musiques militaires qui ont reçu depuis une vingtaine d'années de notables améliorations. D'un autre côté, le piano fait partie du mobilier de chaque maison.

Mais si des milliers de gosiers et des millions de doigts exécutent les œuvres musicales, est-ce à dire pour cela que l'intelligence et le goût se développent partout en raison du temps et des soins que l'on consacre à cet exercice?

Car pour bien comprendre et bien interpréter les maîtres, il n'est pas indifférent de savoir à quel ordre d'idées leurs œuvres appartiennent. Après avoir lu par exemple la vie de Schubert ou de Weber, après avoir vécu quelque temps avec Haydn à la cour du prince Esterhazy, ne comprendra-t-on pas mieux cette ballade étrange du *Roi des Aulnes*, les motifs pittoresques de *Preciosa?* N'écoutera-t-on pas avec plus d'intérêt les quatuors du bon Haydn?

La civilisation est voyageuse. Les beaux-arts qui en sont la plus brillante manifestation lui servent de cortége. Il est donc permis de suivre les destinées de la musique, depuis

l'origine des sociétés jusqu'aux temps modernes ; mais il n'en est pas des antiquités musicales comme des monuments de pierre ; aussi en sommes-nous réduits aux hypothèses, ou tout au moins aux renseignements épars dans les textes anciens pour nous faire une idée de ce que pouvait être la culture de cet art dans les plaines de Sennaar, à la cour des Pharaons, dans le temple de Salomon, dans les rites du culte de Mithra. Même incertitude sur les chants que Terpandre fit entendre pour apaiser une sédition qui s'était élevée à Lacédémone, sur les mélopées des chœurs de Sophocle, et les airs qui accompagnaient les danses sacrées.

Nous ne sommes pas plus heureux en ce qui regarde la musique chez les Romains. Les flûtistes habiles, et l'illustre chanteur Néron lui-même, ne nous ont laissé que leur réputation. Nous savons seulement que le chant des psaumes de David était conservé par la tradition et qu'il retentissait aussi bien dans les églises de Bysance que dans celles de Milan.

C'est à partir du cinquième siècle seulement que, grâce à la notation boétienne, il sera possible un jour de retrouver un certain nombre d'anciennes cantilènes. Quoi qu'il en soit, à dater du jour où Charlemagne arbora dans notre Occident l'étendard de la civilisation chrétienne, de toutes parts l'art de la musique fut en honneur.

Du douzième au quatorzième siècle, les hymnes et les chants religieux se multiplièrent à l'infini ; les drames liturgiques étaient devenus de véritables opéras sacrés, et le souffle épique y circulait abondant et pur. Ce ne fut que deux siècles plus tard que ces belles choses se corrompirent jusqu'à ce que la sécurité eût permis à l'intelligence de se développer. Alors aux hymnes succédèrent les motets à plusieurs voix ; aux séquences les *laudi spirituali*, les Noëls et les cantiques en langue vulgaire ; aux drames liturgiques, les oratorios ; aux chansons de gestes, des épopées lyriques dont les sujets

étaient pris dans l'histoire grecque ou la mythologie ; enfin les opéras sacrés et les profanes virent le jour concurremment.

La musique instrumentale suivit une marche analogue. Jadis exclusivement vouée à l'accompagnement des voix, elle se fit une existence propre et indépendante.

Quoique l'instrument sorti des mains du Créateur fut si parfait, si merveilleux qu'on ne pouvait que chercher à l'imiter, cependant la voix humaine dut s'assouplir aux modulations nouvelles que l'art harmonique inventait chaque jour. Des écoles de chant se formèrent, et de Naples, de Venise et de Rome sortirent les meilleurs chanteurs de l'Europe.

C'est à partir de ce temps que commence dans ce livre par ordre chronologique l'histoire des compositeurs et des virtuoses dont la renommée a eu le plus d'éclat et qui ont le mieux contribué aux progrès de l'art musical.

Ecrire la vie des musiciens célèbres, c'est faire l'histoire de l'art lui-même, puisque leur vie est presque toujours dans leurs œuvres.

Que ce livre soit utile aux personnes qui aiment la musique, nous le croyons sincèrement ; mais aura-t-il une portée plus haute ? En retirera-t-on quelque enseignement moral ? Oui sans doute, d'une manière générale, puisque l'admiration qu'on ressent pour les belles choses est déjà comme une participation à ces belles choses elles-mêmes. Mais le lecteur pourra en outre recueillir de l'ensemble quelques bonnes impressions d'une autre nature. En effet dans aucun art, l'influence des sentiments intimes sur les œuvres de l'imagination n'est plus grande. Il est bien rare qu'on remarque chez les grands compositeurs le désaccord que l'on constate trop fréquemment chez les autres artistes entre leurs œuvres et leur caractère. Pourquoi ? Parce que la musique n'est pas un art d'imitation. Elle procède de l'impression, de l'improvisation et de la sensibilité : c'est une émanation plus

directe de l'humanité. On ne pourrait concevoir un Mozart froid, sec, égoïste, pas plus qu'un Haydn atrabilaire et dénué de bienveillance. Schubert et Sébastian Bach étaient les meilleurs des hommes.

L'alliance de ces qualités avec le génie ou un talent supérieur fait un peu d'honneur à l'humanité et à l'art de la musique. Il les relève et les console tous deux de bien des défaillances.

PALESTRINA, 1524–1594.

Giovanni Pierluigi naquit en 1524, à Palestrina, petite ville des Etats romains, du nom de laquelle on a l'habitude de l'appeler. Une grande obscurité plane sur ses premières années ; on sait seulement que ses parents étaient pauvres et que c'est comme enfant de chœur qu'il apprit les premiers éléments de la littérature et de la musique. On remarquera que c'est là le début ordinaire de nos plus grands compositeurs. En 1540, il se rendit à Rome où il étudia la musique religieuse dans la fameuse école fondée par Goudimel. Onze ans plus tard, sous le pontificat de Jules III, nous retrouvons Palestrina maître des enfants de chœur de la chapelle Giulia. Il avait alors vingt sept ans. Trois ans après, il publiait son premier recueil de compositions.

Jules III accepta la dédicace de ce recueil et conçut une telle estime pour son auteur qu'il fit entrer Palestrina parmi les chantres de sa chapelle pontificale, sans examen, malgré ses propres statuts, et par un ordre exprès signifié à ses chapelains-chantres. Ceux-ci accueillirent avec froideur le nouveau collègue qui devait un jour jeter tant d'éclat sur leur compagnie, et consignèrent dans le journal de la chapelle, à la date du 13 Janvier 1555, que cette admission s'était faite sans leur consentement.

Malheureusement pour Palestrina, le pape Jules III mourut cinq semaines après, et son successeur, Marcel II, ne conserva que vingt-trois jours le pouvoir pontifical. C'est de cette époque que date la fameuse messe connue sous le

nom de *Messe du pape Marcel*. A ce sujet, on rapporte une anecdote regardée maintenant comme apocryphe : on prétendait que le pape, effrayé des inconvénients qu'offrait l'usage de la musique comme accompagnement du culte religieux, avait projeté de la bannir, mais qu'après avoir entendu la messe du compositeur, il revint de sa prévention et abandonna des idées qui eussent porté un coup si funeste à une des branches les plus importantes de la musique.

Après la mort de Marcel, le cardinal Caraffa, qui monta sur le trône pontifical sous le nom de Paul IV, déploya une grande ardeur dans la réforme de son clergé et de sa cour. Il commença par s'occuper de la chapelle pontificale et par remettre en vigueur l'article du règlement interdisant à tout laïque les fonctions de chantre. Trois d'entre eux étaient mariés. Palestrina lui aussi s'était uni fort jeune à une femme dont on ne connait que le prénom de Lucrezia ; il avait à cette époque quatre enfants. Les chantres, malgré leur jalousie pour Palestrina, plaidèrent sa cause avec celle de ses autres confrères et démontrèrent au pape que ces hommes avaient été nommés à leurs fonctions pour toute leur vie et avaient renoncé pour les remplir à des positions plus avantageuses. Paul IV fut inflexible et renvoya ces hommes. Il leur accorda une pension de six écus par mois.

Palestrina ne put supporter un tel coup, auquel il était loin de s'attendre ; il tomba gravement malade ; on vit alors ses anciens collègues lui prodiguer une affection fraternelle et lui donner des preuves d'un parfait dévouement. Les offres avantageuses ne lui manquèrent pas, et le 1er octobre 1555, deux mois après son exclusion de la chapelle pontificale, il était nommé aux fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran.

Pendant les cinq mois que Palestrina eut cette charge très-honorable, mais fort peu rétribuée, il consacra ses loisirs à composer plusieurs ouvrages remarquables parmi lesquels

nous citerons des motifs célèbres pour l'office de la semaine sainte.

En 1569, il publia le deuxième livre de ses messes, suivi en 1570, du troisième livre, dédiés tous deux au roi d'Espagne Philippe II. A partir de cette époque, ses ouvrages se succédèrent rapidement, et obtinrent de brillants succès. Il fut en mars 1571, nommé maître de chapelle au Vatican.

Lorsque le pape Grégoire XIII songea à réformer le chant religieux, il en chargea spécialement Palestrina, mais celui-ci ne tarda pas à renoncer lui-même à son travail, car on ne trouva à sa mort qu'un graduel de terminé. Hygin, fils du compositeur, qui avait fait continuer ce recueil, le vendit comme l'œuvre de son père ; mais le contrat, inculpé de fraude par un tribunal, fut cassé, et le manuscrit mis en lieu de sûreté.

Le 21 juillet 1580, la femme de Palestrina mourut. La perte d'une compagne qu'il chérissait tendrement, causa le plus profond chagrin au grand réformateur de la musique religieuse. On trouve des marques de découragement dans un passage d'une dédicace qu'il fit au pape Sixte V. Dans un autre passage, il se plaint que l'impression de ses ouvrages était retardée par sa pauvreté.

Les dernières années de sa vie furent des plus tristes. La maladie dont il était atteint depuis la mort de sa femme, ayant fait de rapides progrès, il ne put se dissimuler que sa fin approchait ; il fit venir son dernier fils, et après lui avoir recommandé la prompte impression d'un grand nombre d'ouvrages inédits, il expira le 2 février 1594.

On fit à Palestrina des obsèques digne du rôle important qu'il avait rempli ; tous les musiciens de Rome eurent à cœur de concourir à l'éclat du service célébré en son honneur. Il fut inhumé dans le Vatican ; mais un autre monument élevé à la gloire de Palestrina, c'est l'édition complète de ses

œuvres accompagnées d'un travail étendu sur sa vie par l'abbé Baini.

Malgré son goût exquis et sa profonde piété, Palestrina avait commencé par suivre l'exemple des musiciens du quinzième siècle. Il s'était évertué à traiter des thèmes populaires. Il avait composé sur la fameuse chanson de l'*Homme armé*, une messe à cinq voix. Mais plus tard, son génie devint indépendant et créateur. L'ensemble de ses deux cents compositions est une des plus étonnantes de l'esprit humain. Tout y est harmonie, équilibre, pondération ; c'est une architecture parfaite. En entendant ces accords, qui se succèdent si merveilleusement enchaînés les uns aux autres, on oublie la musique ; et les âmes tendres se laissent bercer par des sentiments humains, purs, chastes et tranquilles, comme ceux de la sainte amitié.

ALLEGRI, 1560—1662.

Gregorio Allegri issu d'une famille déjà illustre pour avoir donné le jour au Corrège, naquit à Rome vers 1560. Après avoir étudié la musique sous différents maîtres, il prit les ordres sacrés, et obtint un bénéfice dans la cathédrale de Fermo. Il commença vers cette époque la publication de ses concerts et de ses motets. Ces compositions fixèrent sur lui l'attention du pape Urbain VIII qui le nomma chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Allegri conserva ces fonctions jusqu'à sa mort survenue le 18 février 1662. C'était un prêtre pieux, et aussi charitable qu'il était savant musicien. Sa bienveillance s'exerçait spécialement au profit des pauvres prisonniers.

L'ouvrage qui l'a surtout rendu célèbre est son *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine pendant la Semaine Sainte. La Cour romaine attachait un tel prix à la possession exclusive de ce fameux morceau, qu'elle avait menacé des pénalités ecclésiastiques quiconque en prendrait ou en donnerait copie. Mozart brava cette défense. Le courageux enfant, saisi d'admiration en entendant cette musique, l'écrivit séance tenante au fond de son chapeau. Depuis, il a été publié à Londres, et aussi par Choron.

Le chef-d'œuvre d'Allegri faillit amener un incident diplomatique entre la Cour d'Allemagne et le Saint-Siége. L'empereur Léopold Ier avait fait demander au Pape par son ambassadeur à Rome un copie du *Miserere:* elle lui fut accordée. Mais pour que ce cadeau eût tout son prix, il eût fallu que le maître de la chapelle pontificale envoyât avec la partition les chanteurs de la Sixtine qui en possédent une interprétation excellente. On n'y avait pas songé, aussi l'effet à Vienne en fut médiocre. L'empereur se crut joué et se plaignit au Pape qui fit faire des remontrances au maître de chapelle. Celui-ci parvint néanmoins à démontrer son innocence en prouvant combien l'œuvre d'Allegri empruntait de mérite à la tradition d'exécution conservée à Rome et non transmissible par la notation.

Malgré sa facture simple, ce morceau n'en est pas moins un des plus originaux de l'époque où il parut, grâce à l'accent de tristesse profonde qui y domine, à l'excellente ordonnance des voix, et à la parfaite conformité de l'expression musicale avec le sens du texte. Si l'on veut en apprécier complétement les beautés, ce n'est pas dans un lieu profane qu'il faut l'entendre. Il serait écouté froidement dans une salle de concert. C'est une église et le temps même de la Semaine Sainte qui conviennent à l'audition de ce chef-d'œuvre.

LULLI, 1633–1687.

Les destins de la musique sont plus changeants que ceux des autres arts. On admire encore, on admirera toujours les peintures, les sculptures et les œuvres littéraires des grands maîtres, tandis que quelques amateurs seulement connaissent aujourd'hui les ouvrages lyriques de Lulli, ces compositions déclarées inimitables au temps où elles parurent, et qui se distinguent par la grâce, la noblesse et une déclamation pleine de goût. Mais s'il y a en musique peu de productions immortelles, il y a des noms qui le demeurent, et la postérité n'oubliera jamais l'homme qui a porté l'Opéra français au point de perfection où il est resté jusqu'à Rameau.

Jean-Baptiste Lulli naquit à Florence en 1633. Il ne semble pas que sa famille se trouvât dans une grande aisance, car son père n'hésita pas à s'en débarrasser lorsqu'en 1646, le chevalier de Guise lui proposa d'emmener l'enfant en France pour en faire cadeau à mademoiselle de Montpensier. Son intelligence manifestée par de spirituelles saillies le rendait très-propre au rôle qu'on lui destinait, celui d'amuser les loisirs de la *Grande Mademoiselle*, en attendant que la Fronde offrit d'autres distractions à cette princesse.

Le jeune Italien plut d'abord à *Mademoiselle*, qu'il égayait autant par son esprit divertissant que par son baragouin mêlé de toscan et de français. Mais les agréments de sa position ne durèrent pas longtemps, car lorsqu'il sut assez bien la langue pour s'exprimer comme tout le monde, on ne lui trouva plus le même attrait : il eut le chagrin de se voir réformé, et employé dans les cuisines du palais. Les marmitons de la princesse ne purent qu'être charmés de compter parmi eux un musicien qui, dans les intervalles de ses occupations, leur donnait des concerts improvisés.

Le comte de Nogent vint à reconnaître par hasard les heureuses dispositions du jeune Lulli, et sur ses instances, mademoiselle de Montpensier fit donner des leçons de musique au futur compositeur qui ne tarda pas à figurer au nombre de ses musiciens. Une chanson satirique contre sa bienfaitrice, chanson qu'il eut l'imprudence de mettre en musique, lui valut son congé ; mais comme il avait déjà acquis quelque réputation par son talent, il put entrer dans l'orchestre qu'on appelait à cette époque *la grande bande des violons du roi.* Louis XIV eut l'occasion d'apprécier ses qualités, et le mit bientôt à la tête d'une seconde *bande* d'artistes organisée tout exprès pour lui. Ces derniers devinrent, grâce à l'habileté de leur directeur, les meilleurs exécutants de France. On a conservé manuscrites plusieurs ouvertures que Lulli écrivit pour leur usage.

Ce fut vers 1664 que le compositeur se lia avec Molière, et, à partir de la *Princesse d'Elide*, il collabora à toutes celles de ses pièces où une place est réservée à la musique.

Lulli avait déjà composé de nombreux morceaux pour la chambre et la chapelle du roi, quand, profitant de sa faveur croissante, il obtint que le privilége de l'Académie de musique fut retiré à Cambert pour être octroyé à lui-même. Ayant réussi dans sa demande, il débuta en 1672 par une pastorale en trois actes qui fut bien goûtée du roi et de la cour.

Après cet ouvrage il donna coup sur coup plusieurs opéras, parmi lesquels nous remarquerons *Atys*, qui fut à ce temps regardé comme son chef-d'œuvre.

Sur ces entrefaites, le compositeur s'étant brouillé avec Quinault dut s'adresser, pour avoir des poëmes, à Corneille, à Boileau, et à La Fontaine ; mais ces auteurs, en dépit de tout leur talent, ne pouvaient pas toujours bien écrire des vers lyriques. L'artiste exigeait qu'ils recommençassent leur besogne dramatique scène par scène, et il ne lui arrivait pas

toujours d'être satisfait de la seconde épreuve. Qu'on juge de l'irritation de ces beaux esprits, en se voyant soumis aux caprices d'un musicien étranger, d'un ci-devant danseur! Ils furent violents et sans pitié. La haine de la gent littéraire n'est malheureusement pas bornée à une génération. Vouée à l'animadversion des écrivains contemporains, la mémoire de Lulli n'est arrivée jusqu'à nous qu'à travers mille calomnies. La plupart des biographes ont accepté, sans les discuter, ces imputations injurieuses que leur violence même aurait dû rendre suspectes à une critique judicieuse.

L'année 1681 est une date mémorable dans l'histoire de la danse, car ce fut dans cette année que le compositeur donna *le Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet où l'on vit pour la première fois des femmes danser sur le théâtre. Jusqu'à cette époque l'art chorégraphique était exercé par des hommes revêtus des costumes féminins. Lulli eut le mérite de sentir l'absurdité de cet usage et de le remplacer par une innovation qui fit fortune.

Ce fut en 1686 qu'il donna son *Armide*, un de ses meilleurs ouvrages. On raconte que le jour où devait avoir lieu à Versailles la première audition de cette œuvre, des contretemps imprévus se produisirent au moment de la représentation. Le roi s'impatientant de ne pas voir commencer le spectacle, dépêcha à Lulli un officier des gardes pour lui témoigner son mécontement. Ces mots: "Le roi attend," ne provoquérent de la part du compositeur qu'une réponse aussi vive que peu respectueuse: "Le roi peut bien attendre, répondit-il, il est le maître ici, et personne n'a le droit de l'empêcher d'attendre tant qu'il voudra." Les courtisans crurent perdu celui qui avait osé proférer de telles paroles, et quand l'opéra fut donné, craignant de se compromettre en applaudissant, ils firent à l'ouvrage l'accueil le plus

froid ; mais à l'audition suivante quand ils virent que le roi était content, ils n'hésitèrent plus et applaudirent.

Lulli tomba malade quelque temps avant la représentation d'*Armide*. Son confesseur ne consentit, dit-on à lui donner l'absolution qu'à la condition qu'il jetterait la partition au feu. Le même jour, le prince de Conti vint voir le malade et ne put s'empêcher de regretter tout haut la perte d'un si bel ouvrage : " Paix, monseigneur, répondit Lulli ; je savais bien ce que je faisais : j'en avais une autre copie."

La dernière production dramatique de l'artiste est *Acis et Galatée*. Il avait composé beaucoup de musique religieuse, entre autres un *Te Deum*. En faisant exécuter ce dernier ouvrage il se frappa, par accident, le bout du pied avec son bâton de mesure. Un accès de la nature la plus maligne en résulta. Le mal gagna rapidement tout le pied, puis la jambe. L'amputation aurait pu sauver le malade ; mais Lulli répugnant à l'opération proposée par le chirurgien, préféra se remettre aux mains d'un empirique. Les soins de ce charlatan furent impuissants à combattre le mal, et le malheureux compositeur expira à Paris le 22 mars 1687.

Lulli était irascible au dernier point. Il brisa un jour un violon sur la tête d'un musicien de son orchestre. Sans vouloir justifier cet acte, nous nous bornerons à faire remarquer combien quelquefois l'homme le plus doux est exaspéré par une fausse note quand il a une oreille trop délicate. Rappelons-nous aussi dans quelles conditions était alors le théâtre de l'Opéra ; combien il était difficile de morigéner des hommes qui, pour la plupart n'étaient pas musiciens et qu'il fallait envoyer chercher au cabaret au moment de la représentation. C'est un mérite assurément d'avoir constitué une bonne troupe d'acteurs lyriques dans un pays réduit auparavant à demander des virtuoses à l'Italie, et, pour l'obtenir, il a fallu à Lulli beaucoup de persévérance et de force

de caractère. Il triompha à la fois des obstacles intrinsèques, des cabales, et des pamphlets. Racine et Molière se sont tenus à l'écart de toutes ces rancunes d'hommes de lettres, parce qu'ils ont compris et aimé la musique mieux que les autres poëtes de cette pléiade glorieuse.

SCARLATTI, 1649—1725.

Alexandre Scarlatti a déployé un talent extraordinaire dans des œuvres de petites proportions. Rompu à toutes les difficultés du contre-point, qui était encore à cette époque la seule forme qu'on attribuât à l'art musical, il fit faire à la musique instrumentale, et particulièrement au clavecin, des progrès fort rapides ; on peut donc le considérer comme le précurseur de Rameau, de Haendel et de Bach.

Cet artiste naquit à Trapani (Sicile), en 1647. Son éducation musicale fut très-soignée ; il étudia les chefs d'œuvre de l'école romaine. Quand il arriva à Naples, il possédait un talent remarquable à la fois comme chanteur, harpiste et claveciniste. Les renseignements biographiques sur ce maître font défaut jusqu'à l'année 1680, époque à laquelle il fit représenter à Rome, dans le palais de l'ex-reine de Suède, Christine, son opéra *l'onesta nell' amore* (L'honnêteté dans l'amour). Après cet opéra, il y a dans la vie de notre artiste une nouvelle lacune d'informations qui s'étend jusqu'à l'année 1693, date de la représentation de l'oratorio *I dolori di Maria*. L'auteur donna dans la même année l'opéra de *Tendora*. Entre autres nouveautés originales pour ce temps, cet opéra offre le premier exemple du retour au motif prin-

cipal des airs après la seconde partie, et l'introduction de l'orchestre pour accompagner le récitatif, qui précédemment était soutenu sans interruption par la basse.

Après la mort de Christine, arrivée en 1688, Scarlatti fut selon toute apparence, nommé maître de la chapelle royale de Naples. Il refit par ordre du vice-roi quelques airs de l'*Odoacre* de Legrenzi. La partition restaurée par ses soins fut exécutée en 1694. Le compositeur, avec une rare modestie, avertit le lecteur du livret "que les airs refaits par lui, sont marqués d'un astérique, afin que ses fautes ne soient pas préjudiciables à la réputation de Legrenzi, dont la gloire immortelle est pour lui l'objet d'un respect sans bornes."

Un certain nombre d'ouvrages qui suivirent, portèrent très-haut le nom de l'artiste sicilien. Avec la célébrité vinrent les charges et les honneurs. Il avait déjà été chargé de diriger la musique du cardinal Ottoboni. Le pape lui accorde la décoration de l'Eperon d'or. Enfin, après la conquête des Deux-Siciles par les Impériaux, on le voit revenir à Naples avec de nouveaux titres.

Doué d'une prodigieuse activité, Scarlatti n'a pas écrit moins de cent quinze opéras. Tous ne nous sont point parvenus parce que l'usage de graver les partitions était alors peu répandu en Italie, mais dans les ouvrages que la postérité peut connaître, elle admire un vaste savoir, uni à une riche imagination, des modulations hardies et bien écrites pour les voix. Indépendamment de ses productions dramatiques, le fécond musicien a composé une dizaine d'oratorios, des messes dont on porte le nombre à deux cents, et une foule incalculable de morceaux tels que duos, sérénades, madrigaux, etc.

Une des gloires de Scarlatti, et non la moindre, c'est d'avoir rendu d'immenses services à l'enseignement de la musique dans les écoles. Quand il mourut le 24 octobre

1725, la patrie napolitaine perdit une de ses plus nobles illustrations. Mais l'artiste laissait un fils qui fut Domenico Scarlatti ; il laissait des élèves qui s'appelaient Durante, Hasse ; pour changer de mains, le flambeau ne cessa pas de briller.

Ce fils de Scarlatti mériterait autre chose qu'une mention. Il fut un des plus habiles clavecinistes de son temps. Les pianistes dont le goût n'a pas été dépravé par les tours de force et les arpéges de sept octaves, exécutés de manière à faire entendre le plus de notes dans le moins de temps possible, ces rares pianistes trouvent encore beaucoup de charme à jouer la musique de Scarlatti, qui, loin d'être, comme on dit, l'enfance de l'art, témoigne au contraire d'une science consommée et d'un goût plein de finesse et de grâce.

DURANTE, 1684–1755.

Avec sa science, son goût sévère, son attachement aux formules, François Durante devait être l'homme qu'il fut : un professeur très-distingué, un habile compositeur de musique religieuse. Artiste d'ailleurs sans génie, il se rendit justice en n'écrivant jamais pour le théâtre où son défaut d'originalité et sa rigidité scolastique l'eussent empêché de réussir.

Ce musicien naquit le 15 mars 1684 à Frattamaggiore dans le royaume de Naples. Sa famille manquant des ressources nécessaires pour le faire instruire, le fit recevoir au Conservatoire *dei Poveri*. Là il acquit par les leçons de Gaetano Greco une grande habileté sur le clavecin. Lors

de la suppression de l'établissement où il avait commencé ses études, Durante passa sous la direction d'Alexandre Scarlatti qui professait à *Sant' Onofrio*. Il y avait entre le maître et l'élève une telle différence de tempérament artistique que le premier ne dut pas exercer une influence bien profonde sur le second. Autant Scarlatti avait l'humeur libre et originale, autant Durante subissait l'étroit formalisme des règles. Celui-ci alla-t-il perfectionner son éducation musicale à Rome, ainsi qu'on l'a prétendu? La chose est douteuse, mais ce qui est hors de contestation, c'est que les maîtres romains furent l'objet de sa plus sérieuse attention. Le caractère nouveau que l'école napolitaine dut à son enseignement consiste surtout dans une judaïque sévérité d'harmonie ; Durante passe à bon droit pour le plus habile maître qui ait professé la musique dans les Conservatoires de Naples. Toutefois il n'était nullement théoricien, pas plus qu'aucun de ses prédécesseurs. Leur méthode à tous procédait beaucoup moins d'un raisonnement que d'une tradition émanée d'un sentiment très-délicat. Comprendre et traduire cette tradition, telle était la tâche de l'enseignement, et c'est sans doute pour y avoir réussi mieux qu'un autre que Durante est resté dans l'histoire un professeur incomparable.

Au mois de janvier de l'année 1742, il succéda à Porpora comme maître du Conservatoire de Loreto. Cette place où il s'acquit une gloire solide at même brillante, ne lui rapportait que 40 francs par mois. Au reste, il lui en coûta peu pour mettre ses habitudes au niveau de sa mince fortune. Plus que négligé dans sa tenue, sordide et malpropre, bourru dans la conversation, et, quand il s'efforçait d'être aimable, faisant songer à l'âne de la Fontaine : tel était l'extérieur du maître. Pour compléter le portrait de Durante, ajoutons qu'il fut marié trois fois et qu'aucune de ses épouses ne put

polir les aspérités de son caractère. Au fond, c'était un excellent homme, plein de cœur, de dévoûment et d'abnégation.

Une dernière vertu rachetait bien ses dehors défectueux : c'était sa vive et sincère piété. Nous avons dit plus haut combien ses appointements étaient mesquins. Eh bien ! il parvint cependant à économiser sur ce traitement de quoi édifier une chapelle dans sa ville natale.

Cet excellent musicien, ce brave homme, mourut le 13 août 1755. On a de lui un grand nombre de messes, de psaumes, de motets, d'hymnes, qui se recommandent par la majesté du style et la parfaite disposition des voix. Son *Alma Redemptoris* est un morceau de premier ordre. Mais ses plus beaux ouvrages sont sans contredit les élèves qu'il a formés, parmi lesquels nous citerons Jomelli, Piccinni, Sacchini et Paisiello.

Quelle couronne d'étoiles autour de cette humble existence vouée avec constance à l'accomplissement des devoirs pénibles de l'enseignement !

HAENDEL, 1685–1759.

Haendel n'est supérieur que dans l'oratorio ; mais dans ce genre, il s'est montré incomparable. Ce n'est pas sans raison que les Anglais, ses compatriotes d'adoption, l'ont appelé le Milton de la musique. Ce que Palestrina avait fait pour l'Eglise au seizième siècle, Haendel l'a fait pour le Temple au dix-huitième.

Il naquit à Halle en Saxe, le 23 février 1685 ; il était

destiné par sa famille à la jurisprudence, et son père qui voulait en faire un homme de loi, avait banni de sa maison tout instrument de musique. L'enfant contrarié dans ses goûts ne se rebuta point ; l'instinct de l'art lui fit éluder les défenses paternelles. Avec l'aide d'un domestique, il parvint à introduire une petite épinette dans une chambre haute. Ce fut pendant la nuit, lorsque sa famille reposait, que le jeune Haendel s'essayait, sur son instrument, et, à force d'assiduité, il réussit, sans le secours d'aucun maître, à acquérir un certain talent sur l'épinette. Vers l'âge de huit ans, il se rendit avec son père à la cour du duc de Saxe-Weissenfels où son frère consanguin avait un emploi dans la domesticité du palais. L'enfant qu'on laissait errer en liberté dans les appartements ne manquait pas de se livrer à sa passion pour la musique chaque fois qu'il se trouvait seul en présence d'un clavecin. Un jour, les sons harmonieux qu'il tirait d'un de ces instruments vinrent à attirer l'attention du prince. Il s'informa du virtuose qui lui donnait ce concert improvisé, et, surpris d'apprendre que c'était un enfant de huit ans, il engagea vivement le père du futur compositeur à ne plus s'opposer à son penchant naturel, mais au contraire à développer ces heureuses dispositions.

Le conseil fut suivi, et Haendel confié à l'habile direction de l'organiste Zachau, qui pendant deux ans lui enseigna la fugue et le contre-point. L'élève profita si bien des leçons, qu'à l'âge de dix ans, il composait des motets chantés à l'église principale de Halle. A l'âge de treize ans son père l'envoya à Berlin. Il retourna à Halle quelque temps après, mais son père étant mort, il quitta alors de nouveau son pays natal pour se rendre à Leipsick. Une certaine obscurité règne sur cette partie de sa vie. En 1703 il fut invité comme organiste à se rendre à Lubeck ainsi que son ami Mattheson, pour un concours ; il s'agissait de remplacer Buxte-

hude. Haendel l'emporta sur ses rivaux, mais le vieil organiste ne voulait résigner ses fonctions qu'en faveur de son gendre. "Prenez ma fille," disait-il à ceux qui postulaient ses fonctions. Ni Haendel ni son ami ne s'en souciaient, ils allèrent à Hambourg, ne rapportant de ce voyage que l'honneur d'avoir fait montre de leur talent devant les autorités de Lubeck.

Le jeune musicien avait un caractère très-irascible et dont il ne sut jamais contenir la violence. Cette disposition fâcheuse faillit amener une rupture entre lui et son ami Mattheson, dans la circonstance suivante. C'était le 5 décembre 1704 ; on représentait *Cléopâtre*, opéra de Mattheson, et celui-ci, qui jouait dans sa pièce le rôle d'Antoine, n'ayant plus à figurer sur la scène dans le dernier acte, voulut reprendre au clavecin la direction de l'orchestre, comme cela se pratique en Italie. Mais Haendel qui remplissait ces fonctions, prétendit qu'on lui faisait injure et ne consentit point à s'éloigner du clavecin pour céder la place au maëstro. Celui-ci, furieux, attendit avec impatience la fin de la représentation, et à l'issue du spectacle, eut recours au duel pour laver l'affront qu'on venait de lui faire. Les deux amis, devenus adversaires acharnés, mirent flamberge au vent et se battirent comme de vrais soudards au milieu d'un grand concours de spectateurs qui faisaient cercle autour d'eux. Mattheson fondit avec impétuosité sur Haendel ; mais la Providence, qui veillait sur le jours du grand compositeur, permit que l'épée de son rival rencontrât un bouton de métal contre lequel elle se brisa. L'affaire n'eut pas d'autre suite, grâce aux soins d'un conseiller de Hambourg qui interposa ses bons offices pour réconcilier les deux artistes. Le 30 décembre Mattheson reçut à sa table son antagoniste, et aucun nuage n'altéra depuis leur amitié réciproque.

Bien qu'il se livrât à l'enseignement et qu'il eût un grand

nombre d'élèves, Haendel n'en écrivait pas moins beaucoup de musique instrumentale tant religieuse que dramatique. En 1705, il fit jouer avec succès à Hambourg deux opéras. Il se rendit à Rome où il composa plusieurs morceaux religieux, et un oratorio intitulé *la Résurrection*. Il alla en 1708 à Florence puis l'année suivante à Venise où il fit jouer *Agrippina*, opéra qui eut vingt-sept représentations consécutives, chose fort rare à cette époque. Corelli exécutant en présence de Haendel l'ouverture de cet ouvrage, le maître crut apercevoir quelques défauts dans le jeu du célèbre violoniste ; il lui arracha brutalement son instrument des mains et prétendit lui montrer comment on devait exécuter sa musique. Au lieu de s'émouvoir de cette grossièreté, l'éminent artiste se borna à répondre avec douceur : "Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, à quoi je n'entends rien."

L'électeur de Hanovre avait offert à l'artiste de Halle la position de maître de chapelle, avec un traitement de 1,500 écus. Il fit plus : comme Haendel hésitait à accepter ces propositions parce qu'il voulait auparavant visiter l'Angleterre, le prince lui accorda un congé en stipulant que ses appointements ne lui en seraient pas moins payés pendant la durée de son voyage. Des conditions si avantageuses permirent au maître de réaliser son projet, mais il ne voulut pas s'éloigner sans avoir embrassé sa vieille mère devenue aveugle. Enfin il arriva à Londres au mois de décembre 1710. Le théâtre de Haymarket donna de lui le 24 février 1711 un opéra intitulé *Rinaldo*, qui n'eut que peu de représentations, mais dont la partition se vendit beaucoup. L'éditeur gagna par sa publication 1500 livres sterling. "Mon cher Monsieur, lui dit plaisamment Haendel, quand il fut instruit de ce bénéfice, il faut que tout soit égal entre nous ; vous composerez le premier opéra, et moi je le vendrai."

A l'expiration de son congé, il revint à Hanovre, comblé des présents de la reine Anne qui manifista le desir de le voir revenir à Londres. Au bout de neuf mois de séjour près de son prince, il obtint un nouveau congé dont il profita pour retourner sur les lords hospitaliers de la Tamise. Il composa quelques ouvrages qui grandirent sa réputation. Aussi fut-il chargé de composer le *Te Deum* et le *Jubilate* destinés à célébrer la paix d'Utrecht. Ces morceaux furent entendus le 7 juillet 1713.

Ce fut une disgrâce momentanée pour Haendel que l'avènement au trône britannique de son patron, l'électeur de Hanovre. Ce prince ne pardonnait point à son maître de chapelle d'avoir prolongé son absence au-delà des limites qui lui avaient été fixées. Haendel s'était rendu plus coupable peut-être en solennisant par un *Te Deum* la paix d'Utrecht qui était mal vue de tous les princes protestants de l'Allemagne. Enfin l'amitié du baron de Kilmansegge procura à l'artiste l'occasion d'une entrevue avec le roi, dans laquelle il témoigna à sa Majesté le regret qu'il éprouvait de l'avoir offensée. Cette démarche lui valut son pardon, et pour marquer qu'il lui rendait sa faveur, le monarque doubla le traitement qui lui avait été fait par la feue reine.

L'aristocratie anglaise ne resta pas en arrière du roi. A partir de ce moment, Haendel fut l'objet des attentions les plus flatteuses de la part de la noblesse britannique. Le comte de Burlington alla même jusque'à le loger chez lui. En 1718, il devint maître de chapelle du duc de Chandos, et alla se fixer à Cannon Castle, résidence de ce seigneur. Ce fut là qu'il composa la pastorale d'*Acis et Galatée*, sans compter beaucoup d'autres morceaux, pour le piano, et pour le hautbois.

Haendel se démit en 1720 de son emploi chez le duc de Chandos pour donner ses soins à une enterprise d'opéra ita-

lien dont les membres de la plus haute noblesse faisaient les frais. Après avoir recruté un personnel de bons chanteurs, il ouvrit théâtre par la représentation de son *Radamisto* ; l'ouvrage eut un immense succès. Cette période de sa vie fut celle de sa plus grande activité. De 1720 à 1728, il fit jouer une foule d'opéras. Mais autant le talent du compositeur pouvait être utile à l'entreprise dramatique, autant son caractère violent et emporté lui devint funeste. L'irascible Saxon ne tarda pas à indisposer contre lui les artistes et jusqu'aux administrateurs du théâtre. Il en résulta de vives dissensions qui finirent par amener en 1728 la dissolution de la société. Quelques-uns des actionnaires organisèrent alors une nouvelle scène lyrique, et Haendel n'eut plus autre chose à faire que de reprendre à son compte l'enterprise de Haymarket. Il se rendit en Italie et en ramena plusieurs artistes, entre autres la célèbre cantatrice Stradella. Les nombreaux opéras qu'il donna prouvent la fécondité de son génie pendant ce années où il était à la fois compositeur et directeur.

Cependant, l'équilibre qui s'était maintenu entre les deux théâtres, finit par se rompre au préjudice de celui à la tête duquel se trouvait Haendel. Il fut bientôt forcé de reconnaître que la position n'était plus tenable et il abandonna la partie. Au milieu des tracas causés par ses spéculations, sa santé s'était compromise, et la nécessité où il s'était vu d'écrire très-vite ses ouvrages n'avait pas été sans exercer une influence fâcheuse sur son talent. Pour ce qui est de sa fortune non-seulement elle avait disparu tout entière, mais il devait encore des sommes considérables. Dans ces circonstances si pénibles, le maître ne démentit point la fermeté accoutumée de son caractère ; il traita avec le théâtre de Covent-Garden pour la représentation d'une *Alceste* qui ne fut pas jouée, mais dont la partition, adaptée en grande

partie à l'Ode de Dryden *La Fête d'Alexandre*, fut entendue le 10 février 1736.

Les contrariétés, les chagrins qu'il subissait depuis huit ans, et, plus que cela peut-être, l'excès du travail, avaient gravement altéré le santé de Haendel. Il demanda aux eaux d'Aix-la-Chapelle le rétablissement de ses forces et la guérison d'une paralysie dont son bras droit était frappé. Au bout de six semaines la cure était opérée, et Londres voyait revenir l'artiste retrempé de corps et d'esprit, prêt à affronter de nouveaux combats pour reconquérir les suffrages du public : toutefois ce fut en vain qu'il fit représenter divers opéras ; ils ne réussirent point. L'auteur put se convaincre qu'il ne devait plus compter sur des succès dramatiques. Lorsque quelques uns de ses amis songèrent à publier une collection de ses ouvrages à son bénéfice ; la souscription couvrit à peine les frais d'impression. Le comte de Middlesex parut seul se souvenir du nom de Haendel : il lui demanda deux productions : *Pharamond*, et *Alexandre Sévère*, qui furent payées mille livres sterling. Le maître termina sa carrière dramatique par trois opéras.

Haendel put être blessé de l'indifférence des Anglais pour ses dernières compositions scéniques. Quant à nous, nous ne devons pas la leur reprocher, puisque cette indifférence fondée ou non, eut pour effet de pousser l'illustre musicien dans la voie où son génie allait rencontrer une gloire durable. Ses opéras sont oubliés depuis longtemps, tandis que sa musique religieuse est exécutée encore chaque année dans les festivals de l'Angleterre, de l'Allemagne et de l'Amerique. Jusque-là bien qu'il eût écrit déjà *Déborah*, *Esther*, *Israël en Egypte*, et *Athalie*, il ne s'était occupé qu'incidemment des oratorios. Après avoir quitté la scène, il s'adonna d'une façon toute spéciale à ce genre qui lui fournissait l'occasion de déployer toute son habileté dans le style figuré. Une innovation pro-

pre au compositeur de Halle consistait à intercaler dans ses oratorios un concerto d'orgue. Ce fut une puissant élément de succès pour ses ouvrages que son admirable talent d'exécution. Comme organiste, il n'avait d'autre rival en Europe à cette époque que Jean Sébastien Bach. L'enthousiasme de la population de Londres pour le maître allemand qu'elle avait un moment délaissé se réveilla plus vif que jamais et se traduisit en recettes fabuleuses. D'après l'estimation la plus modérée, le produit de l'oratorio de *Saul* exécuté le 28 mars 1738, monta à 800 livres sterling. Hâtons-nous de le dire, l'artiste n'eut rien de plus pressé que de profiter de ce retour de la fortune pour payer les virtuoses italiens, qui étaient restés ses créanciers depuis la fermeture de son théâtre.

A *Saul* succédèrent en 1739 *l'Ode pour le jour de sainte Cécile*, des compositions de musique instrumentale, et l'*Allegro ed il penseroso*. Le *Messie*, qui est regardé comme le chef-d'œuvre de Haendel, parut en 1749 ; l'auteur ne mit que vingt-quatre jours à écrire cette magnifique partition qui obtint dès son apparition une vogue immense et méritée. Cet oratorio est resté si populaire à Londres, qu'il s'y trouve en tout temps plus de quatre mille chanteurs et instrumentistes capables de l'exécuter de mémoire et sans musique. Le public en France, n'en connaît guère que l'*Alleluia*. Après cet ouvrage il donna *Samson*, *Judas Macchabée*, et plusieurs autres oratorios, une cantate et une foule de pièces pour orgue ou pour hautbois. Si l'on songe que tant de productions éclatantes datent de la vieillesse du maître, on ne pourra s'empêcher de reconnaître une des plus puissantes organisations musicales que le monde ait jamais vues.

Celui que l'on a appelé le Milton de la musique et qui est digne de ce surnom par la grandeur et la fierté de son inspiration biblique, eut vers la fin de sa carrière un dernier trait de ressemblance avec le poëte du *Paradis perdu*. Nous voulons

parler de la cécité dont il ressentit les premières atteintes en 1750 et qui devint complète l'année suivante. Il se soumit à l'opération de la cataracte ; mais l'habileté du docteur Sharp fut impuissante à lui rendre la vue. Haendel se résigna courageusement au malheur irréparable qui l'avait frappé. Après avoir confié à Smith son élève le soin de diriger l'exécution de ses oratorios, il attendit paisiblement la mort que la diminution progressive de ses forces lui faisait considérer comme prochaine : il s'éteignit le 13 avril 1759. De pompeuses funérailles lui furent faites à l'abbaye de Westminster où ses restes reposent à côté des dépouilles de Shakespeare, de Garrick et de tous les grands hommes de l'Angleterre.

Haendel avait une taille élevée ; sa figure était belle et noble, avec une expression de tranquillité et de douceur qui contrastait avec la violence extrême de son caractère. Nous avons déjà rapporté plusieurs traits de cette humeur si prompte à l'irritation. Un jour comme la cantatrice Cuzzoni refusait de chanter un air de l'opéra d'*Othon*, il la saisit à bras le corps, la porta devant une fenêtre, et menaça de la jeter dans la rue, si elle s'opiniâtrait dans sa résistance. La pauvre femme jeta des cris perçants et promit de chanter tout ce qu'on voudrait.

A un musicien de ce caractère, les librettistes étaient mal venus à demander des changements. Il ne les traitait guère avec plus de ménagements que ses interprètes. A part ce défaut et un certain penchant à boire peut-être, la vie de Haendel est une des plus pures qu'on puisse citer comme exemple aux artistes. C'est le signe d'une étonnante facilité sans doute, mais c'est aussi la preuve d'une existence régulière et rangée que le nombre extraordinaire des compositions dont il enrichit l'église et le théâtre. Une si longue suite de travaux est incompatible avec des habitudes de dis-

sipation et de désordre. Considérant son art comme une sorte de sacerdoce, Haendel vécut dans le célibat. Ses seules relations se bornaient à trois amis : un peintre nommé Goupy, Smith son élève, et le teinturier Huter. Il ne recevait pas d'autres visites, et il fuyait les réunions mondaines avec autant de soin que la plupart des artistes les recherchent. " C'est un ours" devaient se dire certaines gens de Londres, en le voyant refuser systématiquement toutes les invitations. Soit, mais cet ours nous a laissé des chefs-d'œuvre qu'il n'eût peut-être pas faits s'il eût sacrifié davantage aux frivoles amusements de la vie sociale.

Haendel avait laisssé sept volumes manuscrits à son secrétaire, ces manuscrits étant tombés aux mains d'un libraire de Bristol, celui-ci les vendit à un Français, M. Victor Schoelcher, auteur estimé d'une vie de Haendel.

BACH, 1685–1750.

Il y avait déjà plus de cent ans que le nom patronymique des Bach était sorti de l'obscurité, quand naquit le musicien qui devait le rendre immortel. Jean-Sébastien Bach ouvrit les yeux à la lumière le 21 mars 1685 à Eisenach où son père remplissait les fonctions de *musicien de cour et de ville.* Orphelin dès l'âge de dix ans, il reçut les premières notions de clavecin de son frère aîné Jean-Christophe qui était organiste à Ordruff. L'enfant possédait une telle facilité naturelle qu'il s'assimila promptement les exercices élémentaires, et que son audace précoce ne recula pas devant l'interprétation des maîtres les plus célèbres du temps. Jean-Sébastien

n'ayant pu obtenir de son frère par les plus instantes prières, la communication d'un cahier qui contenait plusieurs morceaux des maîtres, trouva moyen de dérober le précieux recueil et se mit en devoir de le copier d'un bout à l'autre. Il ne fallait pas éveiller la défiance de son frère, et, d'un autre côté, travailler la nuit sans flambeau était chose impossible. Cette besogne à laquelle le tenace enfant se livrait à la clarté de la lune, lui prit près de six mois. Enfin tant de patience allait être récompensée : il avait achevé sa copie et déjà il l'étudiait en secret quand Jean-Christophe la découvrit et la lui ôta. Pour la recouvrer, Jean-Sébastien dut attendre la mort de son frère.

Ici commence la carrière voyageuse de notre artiste. Avant de se voir recherché à l'envi par les princes, il avait encore à se perfectionner dans son art et tel est le point de départ de l'odyssée errante que nous lui voyons entreprendre. Obligé de se créer des ressources, il s'engage d'abord, avec un camarade, comme choriste à l'église de Saint-Michel à Lunebourg. En même temps il suit les cours du gymnase de cette ville, ce qui ne l'empêche pas de compléter son éducation d'organiste par des fréquents voyages à Hambourg. La chapelle du duc de Celle attire aussi son attention. En 1703, âgé seulement de dix-huit ans, il est attaché à la musique de la cour de Weimar en qualité de violoniste ; mais cet emploi était en contradiction avec les tendances de son talent ; il ne tarde pas à l'abandonner pour accepter celui d'organiste à Arnstadt.

En peu de temps la renommée de Bach se répandait de proche en proche, et faisait de lui un objet d'envie pour nombre de villes du Palatinat et de la Saxe. Ce que fut pour les arts l'Italie de la Renaissance, l'Allemagne l'était alors. Dans ce pays féodal et municipal, il n'y avait guère de capitale ou de ville libre qui ne fût un foyer plus ou

moins intense de rayonnement artistique. Une sorte d'émulation, utile au progrès général, animait tous les petits princes allemands.

En 1707, Bach devenait organiste à Mühlhausen. L'année suivante, l'admiration du duc de Weimar, devant qui il s'était fait entendre, lui valait la place d'organiste de cette cour. A mesure que le musicien obtenait plus de succès, son ardeur impatiente le poussait à de nouvelles études. De si persévérants efforts furent appréciés. En 1717, il fut nommé maître des concerts du duc de Weimar. Vers le même temps on lui offrait à Halle la succession de l'organiste Zachau, mais il n'accepta point la place pour des raisons qui sont restées ignorées.

L'un des souverains les plus magnifiques de l'Europe était alors Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, le même qui avait été renversé par Charles XII et rétabli par Pierre le Grand. Comme si ce prince eût voulu se dédommager, pendant la seconde partie de son règne, des humiliations et des malheurs qui avaient rempli la première, il ne négligeait rien pour faire de la petite cour de Dresde, l'asile de la joie et des plaisirs. Les artistes étaient au rang des hôtes qu'il préférait, et quand Louis Marchand, exilé de Paris, vint chercher un refuge à Dresde, le roi, ravi de la légèreté et de l'éclat de son jeu, lui offrit un traitement considérable pour le fixer à sa cour. Bach entendit Marchand, et lui proposa un défi. Chacun des deux devait improviser sur un thème qui lui serait désigné par l'autre. L'organiste français accepta l'épreuve, mais au jour qui avait été fixé pour ce tournoi musical, Marchand ne se présenta pas. On apprit qu'il venait de partir, confessant ainsi son infériorité ; c'eût été, du reste, pour cet artiste médiocre en dépit de sa réputation courir à une honte certaine que d'affronter la lutte avec l'homme de génie qu'on lui opposait.

À son retour à Weimar, Bach reçut du prince Léopold d'Anhalt-Cœten l'offre de diriger la musique de sa chapelle. La tranquillité et les loisirs que lui faisait sa place furent utilisés dans l'intérêt de ses études. Le vieux Reincke, qui lui avait inspiré tant d'enthousiasme dès sa jeunesse, vivait encore à Hambourg. Vers 1722, Bach se rendit comme en pélerinage près de ce vieillard presque centenaire et il improvisa en sa présence pendant plus d'une heure, sur le choral : *Sur les fleuves de Babylone.* Le vieil athlète, qui allait bientôt disparaître de la scène du monde, s'intéressait aux destinées de la musique. Il embrassa son successeur en versant des larmes : "J'ai cru, dit-il, que cet art allait mourir avec moi ; mais je vois que vous le faites revivre."

Bach compta Frédéric II parmi ses admirateurs. On connaît la passion du vainqueur de Rossbach pour la musique, passion qui, du vivant de son père avait failli lui coûter la vie. Devenu roi, le jeune monarque resta fidèle à l'exercice de la musique. Tous les soirs, une des salles du palais de Potsdam était transformée en salle de concert, et le prince, flûtiste assez habile, ne dédaignait pas de faire sa partie dans un orchestre qui était composé d'intimes. Plus d'une fois, il avait fait écrire à Bach, lui témoignant le désir de le voir. Le maître enfin se mit en route avec son fils aîné. A peine Frédéric eût-il vu son nom sur la liste des étrangers arrivés à Potsdam, que se tournant vers son entourage : "Messieurs, dit-il, le vieux Bach est ici." Et sans laisser au vieillard le temps de revêtir l'habit de cour, il l'envoya chercher immédiatement. En reconnaissance de l'hospitalité enthousiaste qu'il avait reçue du monarque prussien, Bach lui dédia sous le titre d'*Offrande musicale* une fugue à trois parties, écrite sur un thème donné par le roi, quelques canons et un trio pour flûte, violon et basse.

Bach ne survécut que trois ans à l'ovation dont il avait été l'objet à Potsdam. Une cécité causée par l'ardeur excessive avec laquelle il se portait au travail, attrista ses derniers jours. Deux opérations tentées par un oculiste anglais ne firent que le rendre complétement aveugle en altérant gravement sa santé jusque-là vigoureuse. Il languit encore quelque temps et mourut le 30 juillet 1750 à l'âge de soixante-cinq ans. La fièvre inflammatoire qui l'emporta avait été précédée d'un recouvrement soudain de la vue ; les amis du malade purent se faire illusion à la suite d'un si étrange phénomène. Mais, dix jours après, l'Allemagne et le monde musical avaient à pleurer la perte d'un des plus grands génies qui aient honoré l'une et l'autre.

Il fut bon père, bon époux et bon ami. De deux mariages, il eut vingt enfants, et ne faillit jamais à la lourde charge que lui imposait l'éducation d'une si nombreuse famille. On ne le voit point non plus se servir de la faveur des grands au profit de ses intérêts pécuniaires. En courant le monde à la manière de tant de virtuoses modernes, il eût pu devenir riche ; il se contenta de l'aisance, et en vérité elle lui suffisait. Plein de modestie, sans perdre la conscience de son génie, à ceux qui lui demandaient le secret de sa force, il n'en indiquait pas d'autre que le travail.

Il ne faudrait pas juger absolument l'humeur de Bach dans le commerce ordinaire de la vie, sur le caractère austère et grandiose de sa musique. Ainsi que beaucoup de natures bienveillantes, il se déridait volontiers, et à l'occasion, il ne se refusait même pas un calembourg. En jouant sur son nom qui en allemand signifie *ruisseau* et sur le mot *krebs* qui veut dire *écrevisse*, et qui était le nom d'un de ses élèves favoris, il se plaisait à dire : "Je n'ai jamais pris qu'une écrevisse dans mon ruisseau." S'il lui arrivait de

plaisanter, c'était avec finesse, mais sans malignité, et son enjouement ne blessa jamais personne.

Malgré l'immense réputation dont il jouit de son vivant, on peut dire que la gloire de Bach est en grande partie posthume. Ses contemporains, pour la plupart, ne virent en lui que l'organiste habile, l'improvisateur merveilleux, le musicien savant. Ici remarquons que l'extrême simplicité de Bach, son aversion pour la vaine popularité nuisirent pendant sa vie à l'illustration de ses ouvrages. La *Passion* d'après l'Evangile de saint-Matthieu, pour deux chœurs et deux orchestres, l'une des plus vastes créations qui existent, a attendu près d'un siècle avant de voir le jour, condamnée qu'elle était dès sa naissance, par l'insouciante modestie de son auteur. Mozart eut la gloire d'être le promoteur du grand mouvement qui se produisit en faveur du maître à la fin du dix-huitième siècle, et amena la recherche persévérante de ses œuvres inédites. Etant à Leipsick, en 1788, l'auteur de *don Juan* entendit à la messe un motet d'église de Bach, dont l'effet fut tel sur son oreille exercée qu'il s'écria : "Grâce au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose." Ce *nouveau* remontait peut-être à soixante ans de là, mais il ne fallait rien moins que l'admiration d'un Mozart pour le tirer de l'oubli.

Parmi les nombreuses compositions de Bach n'oublions pas de mentionner ses préludes et fugues, une messe en *si mineur*, l'oratorio de la *Nativité de Jésus-Christ*, celui de la *Passion* dont nous venons de parler, enfin la série de compositions qui a pour titre : *Le clavecin bien tempéré.*

Quand on a dit le mérite du compositeur, on n'a pas tout dit. Bach, au jugement des contemporains, était doué à un degré extraordinaire des qualités du virtuose, qualités dont la postérité ne peut pas juger. On lui doit l'invention ou plutôt l'application constante et systématique du doigté de

substitution appliqué à la musique d'orgue. Il était aussi très-entendu dans la construction des orgues.

Le nom d'un grand homme est un fardeau lourd à porter. Les fils de l'immortel claveciniste n'atteignirent pas à la gloire paternelle, mais plusieurs, du moins en continuèrent dignement la tradition. L'aîné Guillaume Friedmann, dont la vie fut malheureuse et qui se vit peu apprécié de son vivant, a écrit des sonates, des fugues, des concertos où il y avait assez de talent pour faire la réputation d'un musicien qui ne se fut pas appelé Bach. Emmanuel, le créateur de la sonate moderne, eut le sort de beaucoup de précurseurs. Le genre qu'il avait inventé ayant été poussé à une haute perfection par Haydn et Mozart, on lui sut peu de gré d'avoir ouvert la voie où d'autres se sont illustrés après lui. C'est le devoir de l'historien de protester contre cette injustice de la postérité.

Deux autres fils de Bach méritent encore une mention : Jean-Christophe, contre-pointiste distingué, et Jean-Chrétien, qui, le premier de sa famille, s'adonna à la musique dramatique. Il écrivit plusieurs opéras dont plusieurs ont joui d'une grande célébrité.

PERGOLESE, 1710–1736.

Giovanni-Baptista Pergolèse naquit à Jesi, dans les Etats-Romains, le 8 janvier 1710. Il entra à peine âgé de treize ans, au Conservatoire des *Poveri* à Naples, où il apprit le violon. Il montra tout d'abord une facilité et une intelligence musicale qui lui faisaient trouver dans son propre

fonds les moyens de sortir des plus grandes difficultés. Son maître lui demanda un jour où il avait appris ce qu'il jouait ; le jeune virtuose répondit naïvement qu'il ne savait si c'était bon ou mauvais, qu'il avait simplement suivi son instinct. Matteis, son professeur, l'engagea à fixer sur le papier ce qu'il exécutait. Le lendemain Pergolèse lui présentait une sonate dans laquelle ses idées étaient exprimées avec clarté et par le moyen de combinaisons heureuses ; Matteis, de plus plus enthousiasmé, porta cette composition au premier maître du Conservatoire, qui prit Pergolèse en amitié et voulut diriger lui-même ses études de composition.

Pendant l'été de 1731, Pergolèse encore élève du Conservatoire, donna son premier grand ouvrage, un drame sacré, qui fut exécuté avec quelques intermèdes bouffes dans le cloître de Sainte-Agnès. Cet ouvrage lui fit obtenir d'emblée le patronage de l'élite de la société napolitaine. Mais deux opéras qu'il donna peu de temps après, n'ayant pas réussi, Pergolèse abandonna la musique théâtrale pendant plusieurs années. Il composa alors pour son protecteur le prince de Stigliano-Colonna, trente trios pour deux violons et une basse.

Sur ces entrefaites un tremblement de terre jeta la terreur dans Naples : les magistrats de la ville voulaient conjurer le danger par une cérémonie religieuse organisée dans l'Eglise de Santa-Maria, et chargèrent Pergolèse de composer la musique. Il écrivit alors sa magnifique messe à dix voix, deux chœurs et deux orchestres, puis un *Magnificat* pour les vêpres. Ces compositions excitèrent une admiration universelle.

Il revint alors au genre dramatique et donna son fameux intermède la *Serva Padrona*, qui fut le plus brillant de ses succès. Quoiqu'il n'y ait dans la pièce que deux acteurs chantants et un personnage muet, l'interêt ne faiblit pas un

instant, grâce à la vérité de l'expression musicale, à l'élégance et à la vivacité du dialogue. Un simple quatuor d'instruments accompagne ce duo qui dure plus d'une heure. .

En 1734, il alla à Rome, écrire pour son malheur l'*Olimpiade*, en même temps que son ami Duni, qui y allait aussi composer un *Nerone*. L'ouvrage de Pergolèse quoique rempli de beautés du premier ordre, avait trop de détails au-dessus de la portée du public ; joué en 1735, il fut mal accueilli par les Romains.

Le compositeur fut vivement affecté de cet échec ; il retourna à la musique religieuse qui ne l'avait jamais trahi et composa son magnifique *Salve Regina*. La même année, il composait sa célèbre cantate d'*Orphée ;* il travaillait déjà depuis quelque temps, même avant son voyage à Rome, à son *Stabat Mater*, qu'une confrérie lui avait demandé pour remplacer celui de Scarlatti qui se chantait tous les vendredis de Carême et dont il avait reçu le prix d'avance, environ *quarante francs*.

Malheureusement Pergolèse se mourait. Devenu poitrinaire, il alla résider à Pouzzoles, sur le bord de la mer. Ce fut là qu'il composa son chant du cygne. Miné par le fièvre et la phthisie, il travaillait avec une ardeur incroyable que tâchait de tempérer son maître et ami Feo, qui était venu le visiter ; mais Pergolèse ne voulait rien entendre. "Oh ! cher maître disait-il, je n'ai pas de temps à perdre pour achever cet ouvrage qui m'a été payé dix ducats et qui ne vaut pas dix baïoques." A une dernière visite de Feo, le *Stabat* était terminé et envoyé, mais l'artiste était au bout de ses forces. Il mourut le 16 mars 1736, à l'âge de vingt-six ans. Quelques jours après on l'enterra sans pompe dans l'église de Pouzzoles.

A peine eut-il fermé les yeux, que ses contemporains s'aperçurent qu'ils avaient perdu un grand artiste dont ils avai-

ent à faire la réputation. Elle commença par la légende qui crut rendre ses derniers moments intéressants en faisant courir des bruits d'empoisonnement qui ne tardèrent pas à être reconnus faux. On représenta ses opéras sur tous les théâtres ; Rome redemanda son *Olimpiade* et l'applaudit avec frénésie ; le pauvre défunt était devenu l'homme du jour. Les églises ne retentirent pendant plusieurs années que de ses compositions, et en 1746, treize ans après la mort du maestro, une troupe médiocre de chanteurs italiens étant venue en France y apporter avec son nom jusque-là inconnu la *Serva Padrona* et *il maestro di musica*, son talent y excita la plus profonde admiration. Des traductions françaises furent faites de ses ouvrages, et jusque sur les théâtres de la foire, elles obtinurent un immense succès. Il en fut naturellement de même de son *Stabat* exécuté dans les concerts spirituels et dont on fit plusieurs éditions. Enfin, plus récemment on éleva un monument à sa mémoire dans la cathédrale de Pouzzoles.

Le *Stabat* de Pergolèse compte parmi les chefs-d'œuvre de la musique sacrée. Il y règne une sensibilité profonde, une expression soutenue pleine de tendresse, de compassion et d'amour. Mais ce n'est pas ainsi que l'Église entend que la liturgie soit présentée au peuple dans les temples. Elle veut qu'elle soit à la fois une prière et un enseignement grave, onctueux, calme, exempt de violence et de passion. A ce point de vue, aucun *Stabat*, ni celui de Palestrina, ni celui d'Haydn, ni celui de Pergolèse, ni celui de Rossini ne peut-être comparé au vieux chant liturgique consacré par plusieurs siècles.

GLUCK, 1714—1787.

Christophe-Willibald Gluck naquit le 2 juillet 1714 à Weidennang dans le haut Palatinat. Il reçut les premiers éléments d'instruction à Eisenberg. Il avait douze ans quand on l'envoya au collége des Jésuites où il étudia de 1726 à 1732. Ce fut là qu'il s'initia à la connaissance du chant, du violon, du clavecin et de l'orgue. Après avoir été employé à chanter au chœur de l'église de Saint-Ignace, l'élève crut tirer parti de sa voix pour se créer des moyens d'existence. Il quitta le collège à l'âge de dix-huit ans et se rendit à Prague. À son arrivée dans cette ville, ses ressources se bornèrent à l'argent qu'il gagnait en chantant et en jouant du violon dans les églises. Le Père Czernohorsky, excellent musicien, eut l'occasion d'entendre le jeune virtuose ; reconnaissant ses heureuses dispositions, il aida à son perfectionnement dans l'art du chant et lui apprit à jouer du violoncelle. En 1736, l'artiste alla chercher à Vienne le complément de son éducation musicale. Le moment était bien choisi : nul doute que le jeune compositeur n'ait trouvé profit à séjourner dans une ville qui, à cette époque, réunissait des artistes d'une grande renommée.

Ayant connu en société le prince de Melzi, celui-ci le fit entrer dans sa musique particulière. Le prince, dont la résidence habituelle était Milan, emmena avec lui son protégé, et le confia aux soins de Sammartani, compositeur et organiste distingué. Il débuta en 1741 par un opéra, qui fut bientôt suivi de plusieurs autres. Ainsi en 1744, l'artiste avait déjà donné huit opéras, qui tous avaient assez bien réussi.

En 1745, Gluck fut appelé à Londres, mais le succès ne l'y suivit point. Haendel déclara détestables deux opéras

joués en 1746. On s'explique le jugement sévère de l'auteur du *Messie* en songeant qu'à cette époque de sa vie, Gluck n'était pas encore entré dans la voie des compositions qui l'ont mis au rang des musiciens immortels.

Après avoir satisfait à ses engagements en Angleterre, il revint en Allemagne, et en 1749 se rendit à Copenhague, où il était mandé pour y composer une sérénade. L'année suivante nous le retrouvons dans la Peninsule, toujours empressée à l'applaudir ; il y donna une foule d'ouvrages qui marquaient beaucoup de progrès dans la manière du compositeur. Il ne lui manquait plus qu'un librettiste capable de comprendre ses vues dramatiques et de le seconder. Calzabigi fut ce collaborateur qui permit enfin au génie de Gluck de se déployer.

Cependant, en dépit des succès déjà obtenus, Gluck n'était pas satisfait. Toujours obsédé du désir de rendre la musique expressive et parlante, il crut que la scène française serait plus propre qu'une autre à la réalisation de cet objet, et il en parla à du Rollet, attaché d'ambassade à Vienne. Celui-ci qui avait l'expérience et le goût des choses du théâtre, entra immédiatement dans les idées dont on lui faisait part. Il eut bientôt taillé un livret dans l'*Iphigénie en Aulide* de Racine, et Gluck se mit à l'ouvrage. Quand l'œuvre fut achevée, on répéta à Vienne, et du Rollet écrivit à l'administration de l'Opéra à Paris pour lui proposer de monter l'*Iphigénie*. Marie-Antoinette, alors dauphine, vainquit les répugnances des musiciens, et la première représentation eut lieu le 19 avril 1774. Le public fut d'abord indécis, mais à la seconde représentation l'ouvrage fut accueilli avec faveur. La magnifique ouverture fait encore partie du répertoire des concerts du Conservatoire.

Les 2 août 1774 eut lieu la première représentation d'*Orphée et Eurydice* déjà joué à Vienne ; cet ouvrage fut ac-

cueilli avec un enthousiasme dont témoignèrent quarante-neuf représentations consécutives au milieu de l'été. Il faut voir dans le second acte une des plus étonnantes productions de l'esprit humain. Ce chef-d'œuvre fut suivi d'*Alceste*, tragédie-opéra. Gluck était alors l'homme du jour ; sa personne était un objet de curiosité et on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions générales pour le voir diriger lui-même l'exécution de son œuvre en bonnet de nuit et dans le costume le plus négligé. Le succès fut contesté à la première représentation, et un des spectateurs alla jusqu'à dire que la pièce était tombée. "Tombée du ciel," riposta l'imperturbable abbé Arnauld qui se fit un nom par son attachement à la cause de Gluck. En tous cas, si *Alceste* était tombée d'abord, elle se releva brillamment quelques jours après. Il y eut encore des mots piquants de proférés. Ainsi Mlle. Levasseur chantant ce vers sublime d'accent :

Il me déchire et m'arrache le cœur,

quelqu'un s'écria : "Ah ! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles !"—"Ah mousieur, répliqua un voisin, quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres !" Telle était la guerre de quolibets à laquelle se livraient les amis et les ennemis du musicien allemand.

Cependant les amateurs de la musique italienne, qui trouvaient que la mélodie manquait dans les ouvrages de Gluck, lui suscitèrent un rival dans la personne de Piccinni. Ce rival était digne de lui. On appela donc celui-ci à Paris, et on le chargea d'écrire un opéra dont Roland était le héros. Gluck, qui avait en main le livret d'un autre *Roland*, se trouvait alors à Vienne. Il n'est pas plutôt averti de ce qui se passe par son ami du Rollet, qu'il accourt furieux à Paris, et, dans une lettre rendue publique, donne le signal de la lutte.

La salle de l'Opéra devint dès lors un champ de bataille : du côté de la loge du roi se rangèrent les champions du maître allemand, tandis que ses adversaires prirent rang du côté de la loge de la reine ; de là le nom de *Guerre des coins* donné à cette querelle. Gluck fut sottement malmené par La Harpe. Sans laisser à d'autres le soin de le défendre, il adressa à son détracteur une lettre accablante dont nous extrayons le passage suivant : "J'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion, que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez monsieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout." A cette lettre, La Harpe répondit par quelques couplets, ce qui lui attira une autre réponse de Gluck, aussi en vers.

On essaya d'amener sinon une réconciliation, du moins une trève entre les deux rivaux. L'armistice scellé dans un dîner chez le directeur de l'Opéra, ne fut point de longue durée, grâce à l'idée qu'on eut ensuite de faire jouter Gluck et Piccinni sur le même terrain, en leur donnant à traiter à chacun le livret d'*Iphigénie en Tauride*. Ce fut pour Gluck l'occasion d'une victoire décisive. Son *Iphigénie*, représentée le 18 mai 1779, montra quelle écrasante supériorité son génie lui donnait sur son rival. Il est permis ici d'être de l'avis de l'abbé Arnauld, qui, dans cette partition ne trouvait qu'un seul beau morceau, à savoir l'ouvrage entier.

C'était la première fois qu'on voyait la musique rendre avec cette profondeur les sentiments des personnages. Pendant qu'Oreste chante : *Le calme rentre dans mon cœur*, l'orchestre continue à peindre l'agitation de ses pensées. Lors de la répétition, les exécutants ne comprirent pas et s'arrêtèrent : "Allez toujours, reprit vivement l'artiste, il ment, il a tué sa mère." Un autre mot de lui est encore plus significatif. Il vantait un jour le chœur de Rameau de *Castor*

et Pollux. Un de ses admirateurs lui dit, par manière de flatterie : "Mais quelle différence de ce chœur avec celui de votre *Iphigénie* — Et c'est fort bien fait, reprit Gluck, l'un n'est qu'une cérémonie religieuse, l'autre est un véritable enterrement." Il avait coutume de dire : "Avant de mettre un opéra en musique, je tâche d'oublier que je suis musicien."

Le 24 septembre 1779, Gluck essuya une chute avec *Echo et Narcisse*, opéra en trois actes ; blessé de cet échec et d'ailleurs arrivé à un âge où le repos est nécessaire, il quitta la France et retourna à Vienne, malgré les instances que lui fit Marie-Antoinette pour le retenir à Paris. Sa carrière dramatique était maintenant terminée : il ne lui restait plus qu'à jouir paisiblement de la fortune qu'il avait amassée au théâtre aussi bien que dans le commerce des diamants. Chose étrange ou au moins inusitée ! Cet artiste convaincu, ce chef d'école, ce musicien de génie achetait, revendait, échangeait des bagues, des montres, des tabatières et des breloques !

Un orgueil excessif se joignait chez Gluck aux riches facultés qu'il tenait de la nature. Ses épîtres dédicatoires, si remarquables par la netteté des théories dramatiques qui y sont formulées, trahissent un amour-propre excessif. Il est vrai que tous les hommes supérieurs ont eu la conscience de leur mérite et que la plupart ne s'en sont pas cachés. Ce qui est plus blâmable que le défaut de modestie, c'est l'égoïsme malveillant qui poussa Gluck à chercher tous les moyens de nuire à ses rivaux. A Vienne, dit-on, il travailla à étouffer la réputation naissante de Mozart ; à Paris, il intrigua contre Piccinni. Ses mœurs étaient pures, mais il paraît avoir été avare et adonné à la boisson. Lui-même avouait qu'il aimait avant tout l'argent, ensuite le vin, et enfin la gloire. "Rien de plus logique, ajoutait-il pour expliquer cette gradation dans ses goûts : avec de l'argent j'achète du

vin, le vin m'inspire, et l'inspiration me rapporte de la gloire."

Le raisonnement n'était pas mal déduit, mais le compositeur oubliait de dire qu'outre le vin, il aimait aussi beaucoup l'eau-de-vie. Sa femme qui connaissait ce penchant et savait combien il était préjudiciable à sa santé, exerçait à cet égard une surveillance rigoureuse. Mais un jour, un ami vint dîner chez Gluck ; après le repas, on servit le café et les liqueurs ; le maître qui ne s'était pas trouvé depuis longtemps à pareille fête, profita d'un moment où sa femme avait le dos tourné, saisit le carafon d'eau-de-vie et le vida d'un trait. Cette imprudence fut immédiatement suivie d'une attaque d'apoplexie, qui enleva l'illustre musicien le 25 novembre 1787.

Ce fut sa gloire d'avoir rapporté à la situation morale l'inspiration mélodique qui, avant lui, chez les compositeurs italiens et leurs émules français, s'émancipait volontiers du joug de la pensée pour se contenter de charmer l'oreille.

PICCINNI, 1728—1800.

Le nom de Piccinni rappelle la querelle mémorable dans laquelle étaient engagées les destinées mêmes de l'Opéra. Opposé à Gluck, il succomba dans cette lutte trop inégale : l'avantage devait rester au génie sur le talent, quelque grand que celui-ci fût. Toutefois ce n'est pas un médiocre honneur pour l'auteur de *Didon* que d'avoir été choisi comme le champion de la musique italienne. Il était digne de cet honneur par l'abondance de ses idées, l'ordonnance de ses scènes

dramatiques, et aussi par l'ardente conviction qui n'a jamais cessé de l'animer.

Nicholas Piccinni naquit en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples. Il était fils d'un musicien qui, au lieu de lui enseigner son art, le destinait à l'état ecclésiastique. L'enfant étudiait pour entrer dans les ordres sacrés ; mais la nature en avait fait un artiste. Entendait-il un air d'opéra, il le retenait immédiatement, et son plus vif plaisir lorsqu'il n'était pas observé, était de le reproduire sur le clavecin. Un jour que son père l'avait mené chez l'évêque de Bari, il profita d'un moment où il était seul, pour s'asseoir à un clavecin et se livrer à sa passion favorite. Le prélat se trouvait dans une pièce voisine ; il eut à peine reconnu la justesse et la précision du jeu, qu'il engagea le père de Piccinni à envoyer le jeune virtuose, non au séminaire, mais au conservatoire. Si la vocation pour le sacerdoce entraîne avec elle des épreuves et des sacrifices, la carrière musicale est aussi hérissée d'obstacles ; elle exige une grande persévérance, un labeur incessant ; elle expose à bien des chagrins. Piccinni en fit la dure expérience.

Le sage avis de l'évêque fut cependant suivi. En 1742, à l'âge de quatorze ans, Piccinni entra à l'école de San-Onofrio. Son travail ne confirma pas tout d'abord la bonne opinion que son heureuse organisation avait fait naître.

Le répétiteur chargé de lui inculquer les éléments de la musique s'y prit de telle sorte que l'écolier, dégoûté des leçons qu'il recevait, négligea l'étude et se mit à écrire des psaumes, des oratorios et des cantates sous la seule dictée de son inspiration précoce. Il passait déjà pour un petit prodige aux yeux de ses condisciples, quand une messe entière de sa composition vint à tomber sous les yeux du directeur Leo, qui, après l'avoir examinée attentivement, la fit exécuter. L'audition achevée et tandis que tous les professeurs

ne tarissaient pas d'éloges, l'excellent Leo mêla seul des paroles sévères à ses louanges ; il reprocha à Piccinni de compromettre par son peu d'application à l'étude le résultat qu'il pouvait se promettre de ses riches facultés naturelles. L'élève s'étant excusé sur le médiocre enseignement qu'il avait reçu jusque-là, Leo consentit à se charger lui-même de son éducation musicale.

Piccinni avait vingt ans quand il débuta en 1754, dans la carrière de compositeur dramatique par un opéra qui eut assez de succès, mais il s'acquit une grande célébrité l'année suivante en faisant représenter *La Jalousie ;* cet opéra valut à l'auteur d'être distingué par l'administration du théâtre de San-Carlo. Chargé d'écrire pour cette scène *Zenobie*, opéra sérieux, il réussit dans ce genre nouveau pour lui comme il avait réussi dans le genre bouffe.

En 1758, le compositeur fut appelé à Rome et y donna *Alexandre dans les Indes.* L'éclatante fortune de cette composition ne fut dépasée que par celle de *La bonne Fille*, représentée deux ans après. Le livret de l'opéra appartient à Goldoni. C'est l'ouvrage bouffe le plus remarquable qui ait paru avant *Le mariage secret* de Cimarosa. Le succès de cet opéra s'est étendu jusqu'en Chine, s'il est vrai, comme on le rapporte, que des Jésuites l'aient fait entendre à la cour de Pékin.

La réputation de Piccinni était déjà supérieure à celle de tout autre compositeur dramatique. Doué, d'une grande facilité il n'avait mis dit-on, que dix-huit jours pour écrire son chef-d'œuvre. Dans la seule année 1761, il ne composa pas moins de six opéras, tous représentés avec succès. Aux joies de la renommée, il avait joint celles de la vie de famille, en épousant une de ses élèves Vicenza Sibilla, femme aussi distinguée par sa beauté, par la pureté de son chant que par le charme de son esprit. Cette existence glorieuse

ANDOVER THEOLOGICAL SCHOOL

et douce dura environ quinze ans. Il fallut, pour la troubler, l'humeur inconstante des Romains qui, fatigués de leur admiration s'ingénièrent à remplacer leur ancienne idole par une nouvelle moins digne de leur culte. Désespéré d'avoir essuyé une chute dans la ville qui avait le plus contribué à son illustration, l'artiste en conçut un tel chagrin qu'il fit une maladie grave et resta alité pendant plusieurs mois. Sur ces entrefaites, comme nous l'avons vu plus haut, Gluck révolutionnait notre scène lyrique. La faction qui lui était hostile songea à lui donner un rival dans la personne du compositeur qui remplissait l'Italie du bruit de son nom. En 1775, on fit proposer à Piccinni un traitement de six mille livres, l'indemnité de son déplacement, et un logement dans l'hôtel de l'ambassadeur. A son arrivée à Paris, il vit bientôt qu'il fallait en rabattre. On le logea dans une mansarde d'hôtel garni, en attendant qu'il put s'installer dans un petit appartement qu'on lui préparait. Marmontel qui habitait en face de cette maison ne tarda pas à devenir son ami. Il lui apprit le français et se chargea d'arranger à son usage les tragédies lyriques de Quinault.

L'engagement de Piccinni avait été tenu secret. Une lettre de Rollet en avertit Gluck qui en témoigna une vive irritation. Le nouveau venu se trouvait dans les conditions les plus désavantageuses, toute question de talent mise à part. Son rival jouissait de la protection de la reine et de la faveur des musiciens qu'il avait fini par plier aux formes nouvelles de son style. D'un caractère doux, timide, ennemi des cabales, Piccinni se laissait effrayer par les orages que suscitaient les répétitions de son *Roland*. Il était plus mort que vif quand vint le jour de la première représentation. Contre son attente et malgré les menées des Gluckistes, l'ouvrage réussit.

Nous ne nous étendrons pas sur la *Guerre des coins*, ainsi nommée parce que du côté de la loge du roi se rangèrent les champions du maître allemand, au lieu que ses adversaires prirent rang du côté de la loge de la reine. Remarquons que, tandis que les Picciunistes attaquaient la personne même de Gluck, assez versé dans notre langue pour répondre à ses ennemis par de vertes diatribes, les Gluckistes épargnèrent Piccinni qui savait tout juste assez de français pour comprendre les poëmes qu'on lui soumettait. Ce fut sur ses partisans qu'on se rabattit le plus souvent.

Cependant le compositeur italien jouissait à Versailles d'une faveur plus honorifique que productive. Il donnait deux fois par semaine des leçons de chant à la reine, qui ne songeait ni à lui rembourser ses frais de voyage, ni à le rémunérer pour les magnifiques volumes de ses partitions qu'il distribuait aux personnes de la famille royale. Sa correspondance trahit plus que la gêne ; c'est un état de détresse qui contraste singulièrement avec les faveurs dont il jouissait.

La situation de Piccinni s'améliora lorsqu'il eut été chargé de diriger la troupe italienne qui en 1778, vint donner des représentations à Paris. Le maître profita de cette circonstance pour faire entendre aux Parisiens plusieurs de ses anciennes partitions. Mais au moment où la lutte entre la musique allemande et la musique italienne semblait moins vive, le directeur de l'Opéra la ranima tout à coup en confiant le même sujet aux représentants des deux écoles. Deux livrets différents, ayant chacun pour objet *Iphigénie en Tauride*, furent remis l'un à Gluck, l'autre à Piccinni. L'œuvre allemande fut représentée en 1779, avec un succès qui eut dû empêcher sa rivale de voir le jour. Après avoir gardé sa partition pendant deux ans, Piccinni eut le tort de la faire exécuter le 23 janvier 1781. C'était s'exposer à une défaite certaine.

Le départ de Gluck semblait laisser le champ libre au compositeur italien ; mais à peine ce rival s'était-il retiré qu'il en surgissait un autre dans la personne de Sacchini. Cependant Piccinni fit jouer avec succès en 1784 *Didon*. Les mélodies de cette partition sont pleines de grâce et de tendresse, et les accompagnements offrent une harmonie pure et élégante. Aux succès de *Didon* se joignirent ceux de deux autres opéras donnés dans la même année. La fortune de l'artiste était arrivée à son point culminant ; mais dès cette epoque son étoile commençait à pâlir.

En 1791, la perte de ses places, jointe à d'autres contrariétés fit prendre au musicien la résolution de quitter la France. Un voyage triomphal, durant lequel il fut couronné sur la scène à Lyon, dut apporter quelque soulagement à ses peines. Mais, vainement il avait fui la France, une sorte de fatalité pesait sur lui. Vers la fin de 1792, il devint suspect de républicanisme pour avoir marié une de ses filles à un jeune Français établi à Naples. L'accusation de jacobinisme propagée par deux de ses anciens élèves, excita la population contre lui et amena la chute de son opéra *Hercule*. En 1793, à son retour d'un voyage qu'il avait fait à Venise, il fut gardé à vue par une police soupçonneuse et tracassière. Durant quatre ans d'une véritable détention, au milieu de l'abandon et de la misère, l'artiste employa son temps à écrire pour les couvents des psaumes que sa pauvreté ne lui permettait pas de faire copier. Cette captivité finit enfin par le traité de paix conclu avec la République française, et Piccinni put communiquer avec ses amis de Paris. Les papiers et les objets qu'il avait laissés dans cette ville étaient perdus ; mais touché de sa triste position le ténor David négocia pour lui un nouvel engagement avec un impresario vénitien. Il était arrivé à Rome quand on le dissuada de continuer sa route à Venise ; il partit donc pour Paris.

Le public lui fit une ovation à l'Opéra, et le Directoire lui accorda une pension de 2,400 francs, outre un secours de 5,000 francs pour parer aux besoins les plus urgents de sa situation. Sa pension de compositeur lui fut rendue. C'était une aisance bien restreinte pour un vieillard chargé de famille. Aux libéralités du Directoire, le Consulat en ajouta une autre : On créa pour lui une sixième place d'inspecteur du Conservatoire. Le bénéfice de cette nomination ne fut que pour l'ombre du compositeur. Malade depuis longtemps d'une affection bilieuse et d'ailleurs âgé de soixante-douze ans, il mourut le 7 mai 1800, à Passy où sa famille l'avait fait transporter.

Les Gluckistes ont fait valoir contre Piccinni deux griefs principaux : d'avoir méconnu le style descriptif, et en second lieu que son orchestre ne participait pas assez aux péripéties du drame lyrique. On l'accusait de chercher exclusivement la mélodie dans ses opéras. Si cette querelle a pris tant de développements, c'est à cause de l'ignorance musicale de ceux qui l'ont soulevée. S'ils avaient été plus versés dans la connaissance des choses dont ils parlaient, ils auraient su qu'il n'y a pas de bonne mélodie sans une bonne harmonie, et que, loin d'avoir séparé ces deux attributs de la musique. Gluck et Piccinni les ont constamment réunis dans leur pensée. Seulement le second a conservé les formes traditionnelles des morceaux lyriques, tandis que le premier, plus hardi, a introduit une coupe d'air différente, et a donné plus souvent la parole à l'orchestre.

HAYDN, 1732—1809.

Le nom de Haydn rappelle à l'esprit le père de la musique moderne et le créateur de la symphonie. Tout se trouve chez ce vieux maître : rhythmes merveilleusement féconds, harmonie d'une perfection désespérante, idées souvent délicieuses. Personne n'a disposé plus librement que lui des ressources de l'art. Il écrivait tout ce qu'il voulait ; point de sujet si rebelle en apparence à l'expression musicale qu'il ne réussît à traduire dans sa langue divine. Pour en arriver là, le génie, quelque riche qu'on le suppose, est insuffisant s'il n'est aidé par un travail incessant.

Dans sa jeunesse, Haydn donnait à l'étude seize heures par jour et quelquefois dix-huit ; plus tard, il se réduisit à cinq ; mais ces cinq heures quotidiennes reproduites pendant une période de trente ans, ont suffi pour tout ce que le compositeur a écrit jusqu'à son voyage en Angleterre. Un homme aussi heureusement doué que Haydn n'avait pas besoin d'arracher avec peine de son cerveau ce que ses facultés produisaient sans effort : c'était précisément l'abondance des idées qui le gênait. Son goût sévère ne se contentait pas de la première forme qui s'offrait à lui. On l'a vu composer un grand nombre de morceaux sur un même thème, afin d'arriver ainsi, par une série d'essais, à l'expression parfaite et définitive. Voilà la raison de cet immense labeur, de cette application soutenue et infatigable qui surprend d'abord, car elle semble le propre des intelligences ingrates. Tout au contraire : il n'appartient qu'aux grands hommes de se corriger ainsi eux-mêmes, de se faire les critiques de leurs propres inspirations. La conscience artistique, portée à ce point, ne se rencontre qu'unie au génie,

parce qu'elle est en raison directe du sentiment qu'on a de l'idéal.

François-Joseph Haydn naquit le 31 mars 1732, à Rohrau, village situé à quinze lieues de Vienne. Son père cumulait l'état de charron et les fonctions de sacristain de sa paroisse ; il avait une belle voix de ténor, et avait appris à jouer de la harpe à Francfort, dans un de ces voyages tels qu'en faisaient alors assez fréquemment les ouvriers allemands. Sa mère avait été cuisinière chez le comte de Harrach, seigneur du village de Rohrau. Elle chantait agréablement : aussi, les dimanches et les jours de fête, les deux époux se délassaient-ils des travaux de la semaine en demandant des distractions à la musique. Mathias Haydn accompagnait sur la harpe les airs chantés par sa femme. A l'âge de cinq ans, l'enfant voulut aussi se mêler à ce concert : il le fit d'une manière originale, se servant d'un morceau de bois et d'une baguette en guise de violon et d'archet. Le jeune Joseph marquait la mesure d'une façon si juste et si exacte qu'il excita l'étonnement d'un parent de la famille nommé Franck. Celui-ci était maître d'école à Haimbourg et bon musicien. Il offrit de faire l'éducation de l'enfant et les parents y consentirent avec joie. Haydn suivit donc son cousin à Haimbourg ; il y apprit les éléments de la musique, et assez de latin pour comprendre le sens des textes sacrés. On s'aperçoit de ces études de latinité dans l'accentuation de ses messes et de ses motets, et dans la justesse d'expression de ses compositions religieuses ; la même convenance se remarque dans la musique d'église de Mozart, et il faut le reconnaître, chez la plupart des maîtres du dix-huitième siècle. Ce n'est guère que depuis un demi-siècle qu'on entend chanter dans les églises des énormités qui offensent autant le goût artistique que le sens commun.

L'application d'Haydn était dès lors extrême, et les signes incontestables de la vocation musicale se faisaient reconnaître en lui. Il avait découvert chez Franck un tympanon, sorte de tambour, et il parvint à exécuter un air sur ce grossier instrument qui n'a que deux tons. Son maître d'ailleurs cultivait avec zèle ses heureuses dispositions. C'était à la vérité le zèle d'un instituteur brutal, plus prodigue de taloches que de bons morceaux, comme Haydn le disait plus tard ; mais si le maître d'école de Haimbourg avait la main leste, du moins sa sévérité eut-elle pour effet d'activer les progrès de son élève.

Haydn était depuis trois ans chez son cousin quand le hazard conduisit chez Frank le maître de chapelle Reuter qui dirigeait la musique de la cathédrale de Saint-Etienne à Vienne. L'instituteur lui ayant parlé avec admiration de son jeune parent, l'artiste viennnois voulut l'entendre. Haydn se tira de cette épreuve à son honneur. Seulement Reuter remarqua qu'il ne savait pas faire le trille : "Et comment voulez-vous, répondit l'enfant terrible, que je sache ce que mon cousin lui-même ne sait pas?—Viens ici, je vais te l'apprendre," répliqua le maître. A peine cette leçon est-elle donnée, que l'enfant se met aussitôt à triller, comme s'il n'avait jamais fait que cela. Il est inutile de dire que Reuter emmena avec lui à Vienne celui qui promettait d'être l'ornement de sa cathédrale.

Haydn, possédé du désir d'augmenter ses connaissances, saisissait toutes les occasions d'entendre chanter, ou jouer d'un instrument. Déjà même il s'exerçait à la composition, et à l'âge de treize ans, il ne craignit pas d'écrire une messe. Reuter la vit et s'en moqua. Haydn sentit la justesse du jugement de son maître ; mais comment faire pour mériter désormais ses éloges? Sa pauvreté était un obstacle à ce qu'il prit un professeur. Il résolut de suppléer aux leçons

qu'il ne pouvait recevoir par la lecture d'ouvrages de théorie. Sous prétexte de remonter sa garde-robe il demanda de l'argent à son père et les six florins qu'il en obtint lui servirent à acheter le *Gradus ad Parnassum* de Fux, et le *Parfait Maître de chapelle* de Mattheson.

Le jeune artiste était employé depuis près de huit ans à Saint-Etienne, quand il en fut chassé à cause d'une espièglerie. Un jour il s'avisa de couper la queue de la robe d'un de ses camarades. Cette gaminerie ne méritait qu'une réprimande, mais elle coïncidait avec l'époque de la mue ; l'adolescent ne pouvant plus chanter en voix de soprano n'était plus nécessaire ; d'ailleurs Reuter selon quelques biographes nourrissait une secrète jalousie contre un jeune homme dont les succès menaçaient d'éclipser un jour les siens ; il profita de la circonstance pour lui donner son congé. Voilà notre musicien jeté tout à coup sur le pavé de Vienne, sans argent et avec des vêtements usés qui ne lui permettaient de se présenter nulle part. Heureusement qu'en Autriche les classes populaires sont accessibles au dilettantisme. Haydn trouva un logement chez un pauvre perruquier nommé Keller qui avait souvent admiré la beauté de son organe, dans les solennités religieuses de la cathédrale. Ce brave homme offrit un asile au futur symphoniste qui, débarrassé des soins matériels put se livrer de nouveau à l'étude. Un clavecin rongé de vers, ses traités de musique, tels étaient les objets qui figuraient dans la mansarde habitée par Haydn. Avec les sonates d'Emmanuel Bach, qu'il exécutait sur son méchant clavecin, cette mansarde devenait un palais à ses yeux. Du reste, il ne fut pas longtemps sans trouver des occupations qui lui facilitèrent le moyen de s'acquitter vis-à-vis de l'honnête perruquier. Peu à peu sa situation s'améliora, grâce à quelques leçons de piano et de chant. De plus, il jouait la partie de violon, à l'église des Pères de la

Miséricorde, et il touchait de l'orgue les dimanches et fêtes à la chapelle du comte de Haugwitz.

Dans cette maison où le pauvre Haydn occupait un galetas sous les toits, Métastase louait un appartement conforme à son rang de poëte de la cour de Vienne. Malgré la différence des fortunes et des situations, il s'établit bientôt des rapports entre l'illustre poëte et l'obscur artiste. Charmé de l'intelligence qui éclatait dans sa conversation, Métastase se lia d'amitié avec lui, lui apprit les éléments de la langue italienne, et le recommanda comme professeur à Mlle. Martinez la fille de son hôte. Ce fut encore l'obligeante entremise du poëte qui introduisit le jeune musicien dans la maison de la belle Wilhelmine. Cette femme, passionnée pour la musique, logeait dans son hôtel le vieux Porpora. Haydn, par son talent n'eut pas de peine à faire la conquête de l'ambassadeur de Venise, ami de Wilhelmine. Mais ce qu'il avait à cœur, c'était d'obtenir l'amitié du compositeur dont les avis pouvaient lui être utiles ; il n'oublia rien pour obtenir les bonnes grâces du vieillard. Il le servait comme un domestique, brossant chaque matin son habit, arrangeant sa perruque et nettoyant ses souliers. A la fin le vieux maître s'apprivoisa ; l'humeur farouche de Porpora céda à tant de prévenances. C'est ainsi qu'Haydn apprit les principes de l'art du chant italien. L'ambassadeur vénitien lui fit une pension mensuelle de 70 francs ; quelques sonates qu'il écrivait pour ses élèves lui attirèrent l'attention de la comtesse de Thun. Quand Haydn lui eut été présenté, elle fut surprise du délabrement de son costume. Le jeune artiste la mit au fait de sa situation, et la comtesse après lui avoir prodigué les encouragements les plus flatteurs, lui fit présent de vingt-cinq ducats.

Vers la fin de 1758, il devint second maître de chapelle du comte de Mortzin, et en 1759, il fit exécuter sa première

symphonie en *ré*. Le prince Esterhazy assistait à ce concert et songea alors à s'attacher le jeune artiste. A l'exécution de la cinquième symphonie en *ut*, le prince transporté d'admiration, demanda le nom de l'auteur ; on lui présenta Haydn : "Quoi, la musique est de ce Maure? s'écria le seigneur, faisant allusion au teint basané de l'artiste, eh bien! petit Maure dès ce moment tu es à mon service. Comment t'appelles-tu?—Joseph Haydn—Mais je me souviens de ton nom ; tu es déjà de ma maison : pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? Va, habille-toi en maître de chapelle ; je ne veux plus te voir ainsi : tu es trop petit, prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges ; mais je veux qu'ils soient hauts." Cet entretien est caractéristique : il montre avec quel sans façon les Mécènes d'outre-Rhin traitaient alors les artistes dont ils appréciaient le plus le talent. La place de maître de chapelle dans le château du fier magnat mettait son titulaire sur un pied de domesticité, mais en le délivrant des soucis de l'existence matérielle, elle lui donnait la véritable liberté du génie. Il garda cette position jusqu'à la mort du prince arrivée en 1761.

Fidèle à une promesse téméraire faite à l'époque de l'adversité, il avait épousé une des filles de son ancien hôte ; mais le caractère peu aimable de sa femme rendit cette union malheureuse. Des biographes prétendent qu'elle était d'une dévotion exagérée et tracassière. Quoique Haydn fut très-pieux, sa dévotion n'altérait en rien la gaieté de son humeur. Sa femme au contraire avait une religion acariâtre et désagréable. Cette incompatibilité finit par amener une séparation. Toutefois en la quittant il eut soin de lui assurer une position honorable. Il avait trop de délicatesse pour ne pas assurer le sort de celle qui avait porté son nom.

Moins avide de gloire que de perfection, Haydn ignorait sa réputation, lorsque déjà elle remplissait l'Europe. Dès l'année 1764, ses œuvres furent publiées en France, et Boccherini qui avait fixé l'attention publique sur ses propres compositions musicales dut céder la place au génie, et les quatre-vingts quatuors d'Haydn forment depuis un siècle la partie substantielle et indispensable de tout répertoire de musique de chambre.

Sur la demande de la société qui dirigeait à Paris les concerts de la Loge Olympique, il composa les six symphonies qui portent le nom du lieu où elles ont été exécutées.

Haydn recevait fréquemment des lettres des directeurs des divers théâtres de l'Europe, qui l'invitaient à travailler pour eux ; mais ils perdaient leur temps en s'adressant à un homme sans ambition, étranger à l'amour de l'argent, heureux de vivre à côté de ses hôtes bien-aimés. La mort du prince Nicolas le décida pourtant à prêter l'oreille aux propositions qui lui avaient été faites par le violoniste Salomon qui était entrepreneur des concerts du Hanover square à Londres. Il devait défrayer vingt concerts en un an, et on lui promettait cinquante livres sterling pour chacun, de plus, la propriété de ses ouvrages lui était laissée. Haydn accepta ces offres et arriva à Londres en 1791. Les Anglais firent un brillant accueil à l'illustre artiste qui composa pour eux six grandes symphonies, des sonates de piano, et une foule d'autres pièces. En 1793, il revint à Londres, et son succès s'accrut encore, quand parurent ses six dernières grandes symphonies. L'université d'Oxford lui envoya le diplôme de docteur en musique, distinction que Haendel lui-même n'avait pas obtenue.

La renommée qu'il avait acquise à l'étranger contribua beaucoup à fortifier l'estime et l'admiration que ses compatriotes avaient pour lui. Il avait alors soixante deux ans.

Il demanda sa retraite au prince Esterhazy qui la lui accorda de bonne grâce avec une pension convenable. Il acheta à Vienne, une petite maison avec un jardin, et y demeura jusqu'à sa mort.

Epuisé par l'âge et la maladie, Haydn s'était confiné dans une retraite profonde d'où l'admiration du public viennois vint un jour le tirer, pour lui faire un suprême triomphe. On exécuta sous ses yeux la *Création* chez le prince Lobkowitz avec le concours de cent soixante musiciens. La salle contenait environ quinze cents personnes, toutes choisies parmi les notabilités de la politique, des arts et de la beauté. L'émotion fut grande au milieu de cette assemblée d'élite quand on vit paraître le vieux symphoniste porté dans un fauteuil. Aussitôt les fanfares sonnent : Salieri qui doit diriger l'orchestre, vient serrer avec attendrissement les mains du maître. Enfin les premières mesures se font entendre et l'auditoire rend hommage au compositeur par le profond respect avec lequel il écoute son chef-d'œuvre.

Un trait touchant doit être signalé dans le récit de cette solennité mémorable. Le médecin Capellini, homme de mérite, placé à côté d'Haydn s'aperçut que les jambes de l'artiste n'étaient point assez couvertes. A peine en a-t-il fait l'observation, que les plus beaux cachemires viennent entourer les pieds du vieillard. Jamais l'attachement et la vénération ne se traduisirent en prévenances plus délicates. Cette journée était le couronnement des travaux de toute une vie. Trop faible pour résister à tant d'émotions, l'auteur de la *Création* sent ses forces défaillir. On enlève le fauteuil ; au moment de sortir de la salle, il fait arrêter les porteurs, adresse au public un salut de remercîment, puis, se tournant vers l'orchestre, lève les mains, et, les yeux pleins de larmes, semble appeler les bénédictions du ciel sur les interprètes de son œuvre de prédilection.

La fin d'Haydn fut attristée par les chagrins que lui causa la guerre de 1809. Depuis la reprise des hostilités entre la France et l'Autriche, il demandait à chaque instant des nouvelles, allait à son piano, et de sa voix défaillante chantait l'hymne national de l'Autriche: *Dieu, sauvez l'empereur François!*

Le 10 mai, l'ennemi arriva à une demi-lieue du petit jardin d'Haydn. Le vieillard, sans s'effrayer des obus qui viennent tomber près de sa maison rassure ses domestiques en leur disant: "Pourquoi cette terreur? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn." Mais la vigueur de l'âme n'empêche pas le corps d'aller chaque jour en s'affaiblissant, lorsque l'heure du départ de ce monde a sonné. Le 26 mai, le vieux musicien chanta pour la dernière fois:

Dieu sauvez l'empereur François!

Cinq jours après, il n'était plus. Il s'éteignit le 31 mai 1809 à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. On l'inhuma dans le cimetière de Gumperdorff. A quelques semaines de là, les artistes viennois exécutèrent en son honneur dans l'église des Ecossais le *Requiem* de Mozart, et Cherubini fit entendre au Conservatoire de Paris un *Chant funèbre sur la mort d'Haydn.*

L'artiste ne laissait pas d'héritier direct. Sa petite fortune passa donc à un de ses parents, maréchal ferrant, à l'exception de 12,000 florins qu'il légua à deux domestiques qui le servaient depuis de longues années. Ses manuscrits furent acquis par le prince Esterhazy, et le prince Lichtenstein acheta au prix de 1,400 florins un vieux perroquet qui passait pour avoir appris la musique et les langues dans son commerce de quarante ans avec l'illustre compositeur. On ne sait qui eut la montre que Nelson avait donnée à Haydn.

Le nombre des compositions d'Haydn s'élève à près de huit cents qui se divisent en cantates, symphonies, oratorios, messes, concertos, trios, quatuors, sonates, menuets, etc. La musique dramatique est représentée par vingt-deux opéras dont huit allemands et quatorze italiens. Plusieurs furent écrits pour le théâtre d'Eisenstadt. Gêné par les exigences de la scène, le grand symphoniste n'est estimable que dans la mélopée dramatique.

Nous avons vu éclore des musiciens de génie ; mais, sous le rapport de la perfection dans toutes les parties de l'art symphonique, quel est celui qui ne donne lieu comme Haydn, qu'à un seul sentiment, celui de l'admiration !

GRETRY, 1741—1813.

André-Ernest Grétry naquit à Liége, le 11 février 1741. Lorsqu'il eut atteint sa sixième année, son père, qui était premier violon à la collégiale de Saint-Denis, l'y fit entrer comme enfant de chœur. Ce fut pour Grétry le commencement de tribulations sans nombre dont il a consigné le souvenir amer dans ses *Essais sur la musique :*

"L'heure de la leçon offrait, dit-il, un champ vaste aux cruautés du maître de musique : il nous faisait chanter chacun à notre tour, et, à la moindre faute il assommait de sang-froid le plus jeune comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pouvait s'amuser ; tantôt il nous mettait sur un bâton court et rond, et au plus léger mouvement nous faisions la culbute ; mais ce que nous redoutions le plus,

c'était de voir terrasser le malheureux élève sous ses coups redoublés, car alors nous étions sûrs de le voir s'emparer de plusieurs autres victimes, coupables ou non, qui devenaient tour à tour la proie de sa férocité ; c'était là sa manie. Et lorsqu'il n'entendait plus que soupirs et sanglots, il croyait avoir bien rempli tous ses devoirs."

Le tableau parait avoir été un peu chargé ; mais en les diminuant de moitié, ces mauvais traitements, alors trop communs dans les écoles, n'étaient pas de nature à faire faire des progrès rapides à un enfant timide et maladif. La complexion délicate du jeune Grétry demandait les plus grands ménagements : au lieu de faire de lui un musicien, une telle méthode d'enseignement l'eût probablement abruti, si son père ne l'avait retiré de la collégiale pour le mettre sous la direction d'un professeur nommé Leclerc, homme aussi doux que son prédécesseur était violent.

Grétry père conduisit aussi son fils aux représentations données à Liége par une troupe italienne qui jouait les opéras de Pergolèse. Grâce à ce double enseignement, c'est-à-dire aux leçons de Leclerc et aux exemples des chanteurs ultramontains, l'enfant répara promptement le temps perdu et, quand il reparut peu après au chœur de Saint-Denis, il chanta de manière à mériter les compliments des chanoines et l'approbation étonnée de son ancien maître. *Plus fait douceur que violence ;* il y a peu d'éducations qui démentent ce vers du fabuliste.

Le futur auteur de *Richard Cœur-de-lion* faillit périr victime d'un accident dans son enfance, le jour même de sa première communion. C'est une pieuse croyance à Liége que les prières faites en ce jour par les enfants sont exaucées. Grétry demanda à Dieu de mourir le jour même s'il ne devait pas être honnête homme et distingué dans sa profession ; puis il alla jouer avec les enfants de son âge. En se balançant sur

un carillon, une poutre se détache et tombe sur lui. L'enfant s'évanouit ; il est ramené chez ses parents éplorés ; on le crut mort. Peu de temps après il reprit connaissance, il en était, quitte pour la peur. Dans sa vieillesse, Grétry se rappela cette circonstance et reconnut qu'il avait été exaucé, étant resté honnête homme au milieu d'une société corrompue, et étant devenu assurément fort distingué dans sa profession.

Une messe qu'il composa lui valut une bourse au collége liégeois de Rome. La difficultés des communications rendait alors les voyages fort pénibles, surtout pour un pauvre étudiant qui n'avait pas le moyen de payer des chaises de poste. Il est vrai qu'on trouvait une compensation du côté du pittoresque. Grétry donne des détails piquants sur son voyage entrepris en compagnie d'un jeune abbé, d'un joyeux caraabin et d'un vieux contrebandier qui servait de guide. Ils voyageaient à pied. L'abbé n'avait pas fait vingt-cinq lieues que la fatigues ou peut-être la trop grande gaieté de ses compagnons de route l'obligea à rebrousser chemin ; le reste de la petite caravane continua sa marche égayée par les douteuses facéties de l'élève d'Esculape. Après avoir pris de long détours à cause des continuelles inquiétudes du contrebandier, les voyageurs touchèrent enfin au terme de leur route.

Arrivé à Rome en 1757, Grétry étudia le contre-point pendant quatre ou cinq ans ; il se fit ensuite recevoir membre de l'Académie Philharmonique de Bologne. Quelques ouvrages qu'il composa furent assez bien reçus du public romain ; cependant il sentait que ce n'était pas dans l'opéra italien qu'il était appelé à se faire un nom. Il quitta l'Italie en 1767 pour se rendre à Paris ; mais le besoin de se créer des ressources pécuniaires l'obligea de s'arrêter à Genève où un ami lui procura quelques élèves. Bien que l'enseignement du chant fatiguât sa poitrine, Grétry s'y résigna en vue

de pourvoir aux dépenses que son séjour à Paris devait bientôt entraîner.

Un ouvrage qu'il donna à Genève, fut assez goûté ; mais ce qui dut plus que toute autre chose encourager le compositeur, ce fut l'accueil flatteur et cordial qu'il reçut de Voltaire à Ferney. " Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit, lui dit le grand écrivain, cela est trop rare, Monsieur, pour que je ne prenne pas à vous le plus vif intérêt." Cependant Grétry ne put obtenir un livret d'opéra-comique. Voltaire se souvenait trop bien des tracas qu' il avait eus avec Rameau sur un livret que celui-ci lui avait demandé ; il s'excusa sur sa vieillesse et sur son ignorance du goût régnant.

Près d'une année s'était écoulée pour Grétry dans les obscures et ingrates occupations de maître à chanter. Il avait déjà vingt-huit ans, et tout lui restait encore à faire ; car sa renommée n'avait pas encore franchi les étroites limites de la république de Genève. Le temps pressait : il n'hésita plus, et se rendit à Paris. Toutes ses démarches pour se procurer un poëme furent infructueuses, et les quelques amis qu'il s'était faits, ne réussirent pas mieux que lui à le lui faire obtenir. Aucun littérateur en renom ne se souciait de collaborer avec un inconnu. " Faites-vous connaître," dit-on aux débutants ; et en attendant, on leur refuse les moyens de se produire ; c'est l'éternel cercle vicieux dont sont victimes tous ceux qui viennent chercher à Paris la renommée artistique ou littéraire.

Enfin au bout de deux ans, un jeune poëte lui confia un livret, mais les artistes firent échouer l'ouvrage. Grétry ne se découragea pas, il fit représenter quelque temps après le *Huron* qui réussit pleinement ; ce dernier fut suivi de plusieurs autres que le public accueillit favorablement ; le seul échec que le compositeur eut à subir, fut à l'occasion de l'*Amitié à l'épreuve*, qui n'obtint que douze représentations.

La mode était alors aux tableaux de la vie champêtre. Rousseau prétendait avoir retrouvé le sentiment de la nature. Le public frivole de Paris trouvait de bon goût de se passionner pour les mœurs rustiques et naïves. C'était le temps où on lisait avec avidité les idylles de Gessner, et les pastorales de Florian. Gentilshommes et marquises se costumaient en bergers et en bergères. Marie-Antoinette suivait les goûts du jour en faisant une petite ferme de son châlet de Trianon. Effort factice d'une société blasée qui essaye de se donner le change sur sa sénilité et son ennui. Grétry paya son tribut à l'entraînement général en composant une comédie pastorale qui fut représentée en 1774.

Rousseau assistant un soir à une représentation de la *Fausse Magie*, en fut si satisfait qu'il voulut faire la connaissance du compositeur. Instruit de ce désir, Grétry vole dans la loge du citoyen de Genève qui l'accueille par les plus vives félicitations, et lui demande la permission de cultiver son amitié. A la fin du spectacle, tous deux sortent ensemble. L'artiste s'applaudissait déjà d'avoir fait la conquête d'un écrivain dont il prisait très-haut le talent, quand un incident vint tout gâter. Il s'agissait de traverser une rue obstruée par des pavés. Ignorant jusqu'à quel point de susceptibilité jalouse son nouvel ami poussait l'amour de l'indépendance, Grétry lui offre le bras pour l'aider dans sa marche. Rousseau repousse avec aigreur le secours qu'on lui propose — Laissez-moi me servir de mes propres forces,—répond-il ; et il laisse son nouvel ami tout déconcerté. Le compositeur ne revit jamais ce misanthrope que, sans le savoir il venait d'offenser mortellement.

Grétry qui avait eu plus d'une fois à se plaindre de l'impéritie de ses librettistes recontra un collaborateur précieux dans l'humoriste anglais Hales. Cet homme dont la jeunesse s'était passée au service de la marine de l'Angleterre se mou-

rait d'une maladie de poitrine causée par l'abus qu'il avait fait des liqueurs fortes. Il n'avait pas mieux mené sa fortune que sa santé. La misère l'obligeait à travailler pour la scène. Si Hales n'avait pas su se diriger lui-même, il excellait par compensation, à conduire une intrigue dramatique. Grétry fit avec lui le *Jugement de Midas*. Il y a dans cette partition une imitation dérisoire de la vieille musique ; c'est l'espèce de psalmodie traînante avec laquelle Marsyas se flatte de l'emporter sur son rival Apollon. L'ouvrage n'eut qu'un succès contesté. La cour et la ville se trouvèrent séparées en deux camps ; ce qui donna lieu à ce quatrain de Voltaire :

La cour a dénigré tes chants
Dont Paris a dit des merveilles ;
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

L'année 1785 marque le point culminant dans la carrière dramatique du maître. C'est l'année de la représentation de *Richard Cœur-de-lion ;* ce fut un événement musical : le mot n'est pas trop fort, appliqué à un ouvrage qui fit courir tout Paris et qui, après plus de quartre-vingts ans, s'entend encore avec plaisir. Ce fut le couronnement, sinon le terme de la vie artistique de Grétry. Les nombreux ouvrages qu'il écrivit à la suite de ce chef-d'œuvre sont inférieurs à la renommée qu'il s'était acquise. Lorsque Chérubini et Méhul introduisirent dans la composition une harmonie plus savante et une instrumentation plus forte, il essaya de changer sa manière : il ne réussit pas. Le même besoin de courtiser l'opinion du jour porta Grétry à enrichir le répertoire révolutionnaire, bien qu'il n'ait eu qu'à se louer des procédés de la cour de France, et qu'il eût reçu de Louis XVI une pension de mille écus. Il est vrai que l'ingratitude servit mal son talent ;

aucun des ouvrages qu'il composa pour la Révolution ne réussit.

Entre plusieurs partitions qui n'ont jamais vu le jour, ce musicien a écrit divers livres dont le plus important est intitulé : *Mémoires sur la musique.* Cet ouvrage forme trois volumes. La naïve suffisance qui faisait le fond du caractère de Grétry, s'étale d'un bout à l'autre, dans ces pages où il n'est question que de lui et de sa musique.

Le prestige de la musique de Grétry subit une rude atteinte par suite de la transformation accomplie dans l'opéra peu d'années avant la Révolution. Il n'était déjà plus le compositeur en vogue quand survinrent les événemens de 1789 qui le ruinèrent en amenant la suppression de sa pension. Ce désastre ne fut toutefois que momentané ; plusieurs de ses ouvrages n'attendaient pour faire de bonnes recettes qu'une digne interprétation. Grétry secondé par le talent d'un célèbre chanteur, captiva encore une fois l'oreille du public. Une pension de 4,000 francs que lui accorda Bonaparte lui rendit l'aisance. Après avoir acheté à Montmorency la propriété de l'Ermitage, ancienne demeure de Rousseau, il comptait y finir tranquillement sa vie. La mort d'un de ses voisins assassiné en 1811, changea ses résolutions. Craignant d'éprouver le même sort, il revint à Paris. Ce ne fut pas pour longtemps. Lorsqu'il sentit ses forces s'affaiblir, il se fit ramener à l'Ermitage où il mourut le 24 septembre 1813.

Quelque vaniteaux qu'il fût, Grétry possédait ces qualités de cœur qui ajoutent un surcroît de regrets à la perte des grands artistes. Des députations de l'Institut, du Conservatoire, et des principaux théâtres accompagnèrent sa dépouille au cimetière où, dans un discours remarquable. Méhul se rendit l'organe de tous. En 1828, un neveu par alliance de

Grétry, a fait restituer à la ville de Liège le cœur de celui qui fut un de ses plus glorieux enfants.

PAISIELLO, 1741–1815.

Giovanni Paisiello naquit à Tarente, le 9 mai 1741. Son père était un vétérinaire habile. Il voulait faire de son fils un avocat, et il le plaça à l'âge de cinq ans au collége des Jésuites de Tarente. Mais les dispositions précoces de l'enfant pour la musique, sa belle voix, la délicatesse de son oreille le firent bientôt remarquer de Carducci, noble tarentin qui s'était fait un nom comme compositeur. Après lui avoir fait apprendre les éléments de la musique, son père se décida non sans peine, à l'éloigner de lui et à le faire entrer au Conservatoire de San-Onofrio de Naples dont le directeur était Durante ; ce maître célèbre fit faire au jeune Paisiello de rapides progrès ; aussi fut-il nommé à l'âge de dix-huit ans premier répétiteur parmi les élèves.

Tout en se conformant au règlement sévère de cette maison, il consacra ses moments de loisir à la composition de morceaux religieux, et couronna les espérances qu'il faisait concevoir en écrivant en 1763, pour le théâtre du Conservatoire, un intermède bouffon rempli de grâce et de mélodie. La ville de Bologne invita immédiatement Paisiello à venir travailler pour leur théâtre où il fit applaudir coup sur coup deux opéras qui furent bientôt suivis de plusieurs autres représentés à Modène et à Venise ; puis il frappa un coup de maître en faisant jouer *le Marquis de Tulipano*, charmante composition qui porta son nom au delà des Alpes.

La fortune seconde, dit-on, les audacieux ; Paisiello n'eut pour ainsi dire plus de faveurs à lui demander, car il régnait alors sur la scène italienne. Cimarosa était bien jeune ; Piccinni venait de partir pour la France. En 1772, il se maria avec Cécile Pallini, femme d'un grand mérite qui le rendit heuréux pendant toute sa vie. C'est également vers cette époque qu'il composa sa fameuse messe de *Requiem* avec chœurs et orchestre. Non-seulement il écrivait pour le théâtre mais aussi pour des concerts. Il donna à ce temps douze quatuors pour clavecin, deux violons et un alto.

Après avoir fait représenter à Rome *La défaite de Darius*, Paisiello se décida à partir pour l'étranger. On l'appelait à Londres, à Vienne, à Saint-Pétersbourg ; il accepta un engagement avec Londres, mais il le rompit bientôt et partit pour la Russie, où l'impératrice Catherine lui offrait une position superbe. Parmi les nombreux ouvrages qu'il composa durant son séjour à Saint-Pétersbourg, citons le fameux *Barbier de Séville*, qui fut quelques années plus tard opposé au chef-d'œuvre de Rossini. Il composa aussi deux volumes de sonates, des caprices et des morceaux de piano.

En 1784, Paisiello quitta la Russie et se rendit à Varsovie où il mit en musique l'oratorio de la *Passion* de Métastase. De là, il alla à Vienne où il composa pour Joseph II douze symphonies, et son fameux opéra bouffe le *Roi Théodore*. Cet opéra fut joué pendant trois mois sur le théâtre de Versailles ; la reine en raffolait.

Les Romains n'ayant pas goûté plusieurs de ses ouvrages, il partit et se fixa à Naples, où le roi Ferdinand IV le nomma son maître de chapelle ; il resta sourd aux offres du roi de Prusse, qui voulait l'attirer à Berlin, et aux nouvelles sollicitations de l'impératrice de Russie.

Les événements qui survinrent quelque temps après, apportèrent à l'existence jusque-là si uniformément heureuse

du compositeur des alternatives de prospérité et d'oubli, de fidélité et d'inconstance dont on ne sait s'il faut plus le plaindre que le blâmer, mais où du moins son art n'eut rien à perdre. En 1797, lors de l'invasion française, Bonaparte ayant mis au concours une symphonie funèbre pour les funérailles de Hoche, celle de Paisiello fut préférée à celle de Cherubini. La révolution ayant éclaté à Naples en 1799, la cour se retira en Sicile, et le compositeur fut nommé directeur de la musique nationale ; mais dans la même année le roi Ferdinand rentra à Naples, et retira à Paisiello sa faveur. Cette disgrâce dura deux ans. Il rentra enfin dans les bonnes grâces du roi, mais ce ne fut pas pour longtemps. Le premier Consul, qui estimait fort son talent, et qui avait conçu une aversion déraisonable pour Cherubini, le demanda formellement au roi de Naples ; l'artiste dut obéir à l'ordre de son souverain. Aucune condition n'avait été arrêtée d'avance. Il arriva à Paris en 1802, et y trouva un appartement meublé, un carrosse à son usage et de beaux appointements.

Toutefois de telles faveurs accordées à un étranger blessèrent les compositeurs français ; on se mit à dénigrer autant qu'on le put la musique italienne. Paisiello chercha par de bons procédés à se faire pardonner sa fortune. Le premier Consul s'étant plaint un jour des artistes de la chapelle : "Je ne sais point commander à des gens, répondit courageusement Paisiello, qui se plaignent avec raison de n'être pas payés." Et ils le furent.

Il fit jouer en 1803 *Proserpine*, qui n'eut pas de succès. Il s'imagina peut-être avec raison, qu'il ne pouvait travailler sur un poëme français, et il y renonça. A part un intermède joué en 1804, il n'écrivit plus que de la musique religieuse, mais il fit représenter plusieurs opéras en Italie.

L'insuccès de son dernier ouvrage avait atteint Paisiello au cœur. Il se détermina à quitter la France après un séjour de deux ans et demi. Il allégua le mauvais état de sa santé, et la nécessité du séjour sous le climat de Naples : il obtint de se retirer après avoir désigné au choix de Napoléon, celui qu'il croyait devoir le remplacer. Il partit donc pour ne plus revenir : mais il envoya tous les ans une composition pour célébrer l'anniversaire de Napoléon.

Le roi de Naples accueillit avec faveur son ancien maître de chapelle ; mais peu de temps après, ce prince fut obligé de s'enfuir avec sa cour, et Joseph Bonaparte en 1806, monta sur le trône de Naples. Sous ce nouveau souverain, Paisiello fut maintenu comme compositeur et directeur de la musique du roi avec 1,800 ducats d'appointements.

Si les compositions de l'artiste devenaient moins nombreuses, il n'en était pas de même des distinctions, car il en était comblé : parmi ces dernières fut celle de l'Institut de France, qui le nomma associé étranger, et cet honneur lui causa une grande joie. Les autres académies de l'Italie et de l'étranger se firent également honneur de le compter parmi leurs membres. Le roi Murat qui succéda à Joseph, maintint le vieux maître dans tous ses emplois, et Napoléon lui continua sa faveur ; il lui fit parvenir en 1808 une gratification de 4,000 francs pour une composition sacrée faite à l'occasion de son mariage. Mais l'ère des revolutions n'était pas fermée. Murat quitta Naples, le roi Ferdinand y revint et Paisiello fut cette fois disgracié à jamais, perdant tout, pensions de Napoléon, de l'impératrice de Russie, du roi de Naples, et ne conservant pour sa subsistance que les appointements fort modiques de la chapelle.

Il mourut à Naples le 5 juin 1816, âgé de soixante-seize ans. Un *Requiem* à quatre voix et à orchestre, trouvé dans ses papiers, fut exécuté à ses funérailles.

Peu de maîtres italiens ont écrit avec autant de charme pour la voix humaine que Paisiello. A l'harmonie pure de l'accompagnement, il savait joindre des mélodies d'une suavité pleine de naturel et de grâce.

CIMAROSA, 1754—1801.

L'Italie, terre classique de la mélodie, n'a guère produit de musicien plus illustre que Cimarosa. Ce grand artiste naquit à Aversa, près de Naples, le 17 décembre 1754, d'une famille obscure. A l'âge de sept ans, l'enfant perdit son père qui était maçon et qui se tua en tombant d'un échafaudage. Sa mère, simple blanchisseuse, n'était pas en état de lui faire donner une éducation brillante. Telle fut la modeste origine du futur ami du cardinal Consalvi dont l'habileté politique égala les vertus. Les parents de Cimarosa avaient fixé leur résidence à Naples peu de temps après la naissance de l'enfant ; il put commencer ainsi ses études à l'école des *Mineurs conventuels*.

Le père Polcano reconnut bientôt les dispositions naturelles de l'enfant, et au lieu de borner son instruction à ce qu'on enseigne d'ordinaire dans les écoles gratuites, il lui fit étudier le latin et lui donna les premières notions de la musique. Les rapides progrès de Cimarosa amenèrent son protecteur à le placer au Conservatoire de Sainte-Marie en 1761. Plein d'ardeur pour le travail, doué d'une intelligence remarquable et d'un caractère charmant, l'élève possédait toutes les qualités qui devaient le rendre cher à ses maîtres. Dans les

essais de sa première jeunesse, il révélait déjà cette imagination et cette verve brillante dont témoigneront plus tard tous ses ouvrages. Ce n'était pas seulement un compositeur de grande espérance, c'était un violoniste habile et un chanteur agréable.

Les artistes ne se formaient point alors par les méthodes expéditives qu'on a imaginées depuis, et en Italie surtout, leur apprentissage durait très-longtemps. Cimarosa ne sortit du Conservatoire qu'après onze années d'études, en 1772. Cette même année il donna son premier opéra *l'Extravagance du comte* qui fut bientôt suivi de plusieurs autres. Nous ne pouvons entrer dans les détails de tous les ouvrages qu'il produisit jusqu'à l'année 1789 ; remarquons seulement qu'il défraya à lui seul les deux grandes scènes de l'Italie méridionale, et se facilité à produire n'avait d'égale que la richesse de ses partitions.

En juillet 1789, Cimarosa se rendit à la cour de Catherine II, et durant tout son voyage, il reçut les ovations les plus flatteuses ; le maëstro n'arriva à Saint-Petersbourg que le 1er décembre. Il y composa pour la cour plus de cinq cents ouvrages : tels furent les fruits de ce séjour de trois ans chez les Moscovites. Vers la fin de 1792, le climat rigoureux de la Russie obligea l'artiste à demander un congé. Il partit pour Vienne, où l'empereur Léopold le nomma son maître de chapelle avec un traitement de 12,000 florins. Cimarosa écrivit dans la capitale de l'Autriche, l'œuvre qu'on regarde généralement comme la meilleure de tout son répertoire : *Le mariage secret*, opéra bouffe en deux actes. L'orchestration de cet opéra est d'une grande sobriété ; le quatuor fourmille de détails intéressants et l'emploi des instruments à vent est rare et jamais bruyant.

Il écrivit encore à Vienne un opéra, puis en 1793 il se rendit à Naples où la représentation du *Mariage secret* causa

des transports d'enthousiasme. En 1796 nous retrouvons le compositeur à Rome où il y fait représenter *Les ennemis généreux*. En 1801, à peine remis d'une maladie grave qui avait failli l'emporter, il se rendait à Venise avec l'intention d'y monter *Artémise*, mais la mort ne lui en laissa pas le temps. Il expira le 11 janvier 1801, âgé seulement de quarante-sept ans.

On n'a jamais bien connu la cause de la mort de ce grand artiste. Il avait chaudement embrassé le parti de la révolution napolitaine ; on supposa que la réaction s'était vengée en le faisant empoisonner. On alla même jusqu'à accuser la reine Caroline de cette infamie. Le caractère de cette princesse donnait malheureusement quelque vraisemblance à des soupçons que ne put détruire entièrement chez les esprits crédules une déclaration du médecin attestant que l'artiste était mort d'une tumeur cancéreuse.

Le cardinal Consalvi qui avait été l'ami et le protecteur du grand musicien, lui fit rendre des honneurs funèbres à Rome. Le prélat chargea Canova d'exécuter le buste en marbre de Cimarosa et on le plaça dans la galerie du capitole. Les regrets du cardinal étaient partagés par tout le monde. L'auteur du *Mariage secret* avait autant de cœur que de génie ; sa perte fut à ce titre un deuil public.

CLEMENTI, 1752–1832.

Muzio Clementi naquit à Rome en 1752. Il était fils d'un orfèvre passionné pour la musique, et qui ne négligea

rien pour lui procurer une connaissance de cet art. Dès l'âge de six ans Clementi solfiait. Ses progrès étaient si rapides, grâce à l'heureuse facilité dont la nature l'avait doué, qu'à neuf ans il affrontait victorieusement l'épreuve d'un concours pour une place d'organiste. Le précoce pianiste, âgé de quatorze ans, fit un voyage dans la Grande-Bretagne, à la suite d'un Anglais qui admirait son jeune talent et désirait lui servir de Mécène. Ce fut dans le Dorsetshire, où était située l'habitation de ce protecteur, que Clementi perfectionna son goût et son doigté par la lecture et la méditation des ouvrages de Haendel, de Bach et de Scarlatti. Ce fut là qu'il se mit en état d'écrire son œuvre deuxième, devenue le type de toutes les sonates pour piano, et dont tous les artistes, entre autres Charles-Emmanuel Bach, parlèrent dans les termes de la plus vive admiration.

Beckford, son protecteur, ne s'était pas trompé quand il avait présagé la prochaine illustration du jeune artiste. Le succès de l'œuvre deuxième appela bientôt à Londres Clementi, où il contracta un engagement pour tenir le piano à l'Opéra. Dans l'exercice de son emploi, il entendait presque journellement les meilleurs virtuoses de l'Italie. Sous cette influence, le style de ses compositions s'agrandit, et ses qualités d'exécutant acquirent une plus haute perfection. Sa réputation passa bientôt le détroit, et il la suivit. A Paris, où il se rendit en 1780, Clementi excita l'enthousiasme du public et mérita d'être complimenté par la reine. D'autres applaudissements, d'autres succès attendaient notre artiste en Allemagne. Arrivé dans la capitale de l'Autriche, il se lia avec Haydn, Mozart, et les autres musiciens illustres qui s'y trouvaient. Le suffrage de l'empereur Joseph II ne lui manqua pas non plus. Ce fut dans les derniers mois de l'année 1783 qu'il eut pour élève Jean-Baptiste Cramer.

Après un second voyage en France, Clementi revenu à Londres y resta sans interruption jusqu'en 1802. Livré aux soins du professorat dans un pays assez riche pour payer les gloires étrangères, il n'en composa pas moins, au milieu des fatigues de l'enseignement, une série d'ouvrages remarquables, ainsi que son *Introduction à l'art de jouer du piano*. La fortune qu'il s'était faite par ses leçons ayant été compromise par la faillite d'une maison de banque, il monta un établissement pour la fabrication des pianos et le commerce de la musique. Cette combinaison releva en peu de temps la position financière de l'artiste qui donnait tous ses soins au perfectionnement des instruments fabriqués dans sa maison.

Dans l'automne de 1802, repris par l'humeur voyageuse, Clementi parcourut encore l'Europe. Dans le cours de ces pérégrinations, il perdit sa première femme qu'il avait épousée à Berlin. Sur ces entrefaites, la mort de son frère, et des affaires de famille l'appelèrent à Rome, sa ville natale. Il ne revit l'Angleterre qu'en 1810, et durant cette absence de huit ans, il n'avait composé qu'une sonate. A partir de ce moment jusqu'à sa mort le 10 mars 1832, Clementi passa une vie heureuse et tranquille, au milieu de la considération des artistes, au sein du bien-être que donne la fortune, et des joies domestiques qu'il avait retrouvées dans une seconde union.

Les œuvres de Clementi se composent de sonates au nombre de cent-six. On ne saurait trop louer leur élégance et leurs qualités de style. Comme pianiste, tous ses contemporains l'ont proclamé incomparable. Son *Introduction à l'art de jouer du piano* est un livre excellent qui a obtenu douze éditions en Angleterre, sans parler de celles qu'on a faites en France et en Allemagne. Ses symphonies fort applaudies

alors, n'auraient de nos jours aucun succès. N'oublions pas de nommer parmi ses élèves Field, Cramer et Kalkbrenner.

Il n'y a dans la musique de Clementi aucune passion, aucun de ces sentiments violents qu'on rencontre chez Beethoven. Elle n'est pas vague et voluptueuse comme celle de Mendelssohn et de Chopin. Elle n'est pas non plus aride et austère comme celle de Cramer. Elle ne saurait être comparée aux excentricités de mécanisme de Listz. Non, ce n'est rien de tout cela ; et cependant c'est de la bonne musique, de la musique écrite avec la plus grande pureté. On peut la comparer à la conversation douce, modérée, spirituelle et gracieuse de jeunes filles bien élevées ; ramage agréable qui n'exclut pas les qualités solides de l'esprit et du cœur.

L'audition des sonates de Clementi repose les oreilles du fracas des morceaux à effet, et appaise le système nerveux surexcité par les émotions de la musique dramatique. Elles conviennent merveilleusement aux jeunes personnes chez lesquelles elles forment et développent le mécanisme des doigts, tout en proposant à leur imagination des motifs élégants et gracieux, car tout semble prévu dans ces œuvres pour faire acquérir aux élèves un mécanisme correct, une accentuation franche et naturelle, un style symple et beaucoup de sûreté dans la mesure.

MOZART, 1756–1791.

Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart naquit à Salzbourg, le 27 janvier 1756. Son père Léopold Mozart, remplissait les fonctions de second maître de chapelle à la cour du prince archevêque de cette ville. Jamais enfant ne montra pour la musique des dispositions plus précoces. Il était à peine âgé de trois ans, lorsque les leçons données à sa sœur ainée, Marie-Anne, attirèrent son attention sur le clavecin. Il mettait son bonheur à chercher des tierces sur le piano, et rien n'égalait sa joie lorsqu'il avait trouvé cet harmonieux accord. A quatre ans, non-seulement il était déjà un petit virtuose plein de goût, mais il prenait plaisir à composer des menuets qui nous ont été conservés par M. de Nissen, son biographe. Ce que la nature avait si heureusement commencé, l'éducation l'acheva. Léopold Mozart, artiste distingué, joignait à la science et au talent qui devaient le mettre en état de remplir ses obligations paternelles, le sentiment profond de la mission dont la Providence semblait l'avoir chargé en lui donnant un tel fils. Quoique son emploi à la cour archiépiscopale ne lui rapportât qu'un modique traitement, le pauvre musicien renonça à l'enseignement, afin de se consacrer entièrement à l'instruction de ses enfants.

Mozart était un esprit actif, se livrant à l'étude avec l'entraînement qu'à cet age on apporte ordinairement au jeu. Il s'engoua des mathématiques, lorsqu'il en eut appris les éléments, au point de couvrir de chiffres les tables, les chaises, les murs et jusqu'au plancher de sa chambre. Ce n'est pas l'unique exemple que nous rencontrons de la passion du calcul chez un maitre de l'art. Mozart cependant revint bientôt à

l'objet qui avait eu, tout d'abord, sa prédilection. Les difficultés n'existaient pas pour lui. Son père le surprit un jour écrivant un concerto pour le clavecin et il resta frappé d'étonnement en reconnaissant que cette composition était parfaitement conforme aux règles, quoique impossible à jouer.

A la différence de tant de petits prodiges dont l'orgueil étouffe toutes les bonnes qualités naturelles, cet enfant avait l'âme la plus aimante et la plus tendre. " M'aimez-vous bien? " avait-il l'habitude de demander aux personnes avec qui il se trouvait, et si une réponse affirmative se faisait attendre, ses yeux se remplissaient de larmes. Comment n'eut il pas été bon fils et mari affectueux, celui qui faisait ainsi éclater en toute occasion sa sensibilité? Aussi Mozart ne fut-il pas moins recommandable par les vertus privées qui font l'honnête homme que par le génie qui fait le grand artiste.

En 1762, Léopold Mozart, désireux de faire partager aux autres l'enthousiasme que lui inspirait son fils, se rendit avec ses enfants à Munich et à Vienne. Ce voyage fut une ovation pour le virtuose alors âgé de six ans, et qui se faisait pardonner sa supériorité par sa grâce et sa gentillesse. L'empereur François Ier, après avoir admiré son jeu vif et brillant, lui demanda, par manière de plaisanterie, de jouer avec un seul doigt ; on avait étendu un linge sur les touches. L'enfant se tira de cet exercice difficile, comme de la chose la plus aisée. L'orgueilleuse maison de Habsbourg s'humanisait avec ce sublime enfant. Revêtu d'un costume lilas, brodé en or, qui avait été commandé pour le petit archiduc Maximilien, il faisait les délices de Marie-Thérèse et de ses filles.

La sensibilité, l'âme aimante de Mozart qui apparaissent dans les *andante* de ses sonates et de ses symphonies aussi bien que dans ses airs d'opéra, constituaient sa nature même. Dès l'âge le plus tendre, on surprend de petits détails qui

révèlent cette organisation nerveuse et tendre. Pendant le premier voyage qu'il fit à Vienne, deux des archiduchesses promenaient cet enfant dans le palais à travers les galeries cirées et luisantes comme des glaces. Mozart glissa sur le parquet, l'une des archiduchesses ne s'occupa pas de lui ; mais l'autre, la future reine de France, le releva, et lui prodigua des caresses pour le remettre de sa chute. L'enfant lui dit : " Vous êtes bonne, je veux vous épouser." L'impératrice, informée de ce petit incident, demanda à Mozart comment cette idée lui était venue : " Par reconnaissance, répondit-il ; celle-ci a été bonne pour moi ; mais sa sœur ne s'est inquiétée de rien."

Léopold Mozart entreprit avec ses enfants un nouveau voyage au mois de Juillet 1763. La guerre de sept ans finissait, et les populations germaniques, libres de préoccupations belliqueuses, s'abandonnaient de nouveau à leur goût séculaire pour la musique. Un grand nombre de villes fêtèrent leurs hôtes de passage. Les voyageurs arrivèrent à Bruxelles, plus riches, il est vrai, de cadeaux que d'espèces sonnantes. Voici ce qu'écrivait Léopold Mozart à la date du 17 octobre : " Nous avons de quoi monter une boutique d'épées, de dentelles, de mantiles, de tabatières, d'étuis d'or ; nous avons laissé une grande boîte à Salzbourg, renfermant tous nos joyaux et nos trésors. Mais quant à l'argent, il est rare, et je suis positivement pauvre."

Léopold et sa famille se rendirent à Paris où on leur fit un accueil bienveillant ; de là ils partirent pour Londres où ils furent aussi bien reçus. Ce fut pendant son séjour en Angleterre que Mozart écrivit son troisième œuvre, composé de six sonates pour le clavecin qu'il dédia à la reine. En Hollande, une grave maladie mit en péril les jour de Wolfgang et de sa sœur. Enfin le danger fut conjuré, et les jeunes virtuoses furent rendus à l'admiration du public. Les

enfants donnent deux concerts à la Haye, et Wolfgang dédie un œuvre de six nouvelles sonates de piano à la princesse de Nassau-Weilbourg.

Peu de temps après leur retour en Autriche, le jeune Mozart fut atteint de la petite vérole ; le doyen de la cathédrale d'Olmütz fit loger toute la famille chez lui et fit venir son médecin. Grâce à son intervention charitable, Wolfgang surmonta l'épreuve de la maladie ; il alla aussitôt après son rétablissement à Vienne, où il fut présenté à l'empereur Joseph II.

Mozart passa l'année 1769 à étudier la langue italienne, et au mois de décembre, il entreprit avec son père un voyage dans la Peninsule. A Vérone et à Mantoue, il donna des concerts où il étonna le public par de véritables tours de force d'improvisation. A son passage à Rome, se rapporte l'anecdote sur le *Miserere* d'Allegri que Mozart entendit à la chapelle Sixtine et qu'il écrivit au fond de son chapeau pendant l'exécution, éludant ainsi les défenses ecclésiastiques. Son retour fut un triomphe. En repassant à Rome, il reçut du pape la décoration de l'Eperon d'or. Ce qui est surprenant, c'est qu'au milieu des distinctions et des honneurs que lui attirait son génie précoce, cet enfant était resté un enfant. Lorsque l'inspiration l'avait enlevé au ciel, il redescendait sur la terre pour prendre part aux amusements de son âge. " Mon unique récréation, écrit-il, consiste dans les cabrioles que je me permets de temps à autre." Dans la plupart de ses lettres, surtout de celles qu'il écrivit à sa sœur, à côté des détails dans lesquels il se complait sur ses travaux, on trouve des enfantillages charmants, d'innocentes plaisanteries. Heureuse nature, exempte jusqu'à la fin de pédantisme et d'orgueil !

Revenu à Milan au mois d'octobre 1770, il y fit jour avec un grand succès son *Mithridate*. Dans le cours de 1771 il

visita quelques villes et reprit le chemin de Milan qu'il quitta bientôt pour retourner à Salzbourg, il voyagea dans quelques parties de l'Allemagne, mais ne trouvant que des contrariétés, il se décida encore une fois à s'expatrier, et ce fut vers Paris qu'il dirigea ses pas accompagné de sa mère.

A mesure qu'on avance dans la biographie du plus grand des musiciens du dix-huitième siècle, on est affligé et surpris des obstacles qui lui barrent la route, des difficultés qu'il éprouve à se faire connaître, des efforts infructueux dans lesquels il se consume. Arrivé à Paris le 23 mars 1778, Mozart dut se borner à arranger un *Miserere* qui n'eut point de succès. Ce travail ingrat joint au produit de quelques leçons le fit vivre pendant quelques mois. Il vivait au milieu des tristesses et des déceptions, quand un affreux malheur le frappa ; ce fut la mort de sa mère à laquelle il portait l'attachement le plus tendre. Après lui avoir rendu les derniers devoirs, il quitta Paris dont le séjour lui était devenu insupportable, et revint à Salzbourg où la nécessité le força d'accepter la place d'organiste de la cour. Enfin au mois de novembre 1780, il se vit appelé à Munich par le prince électoral de Bavière pour y composer l'opéra d'*Idoménée*, et grâce à sa prodigieuse activité, il put faire représenter l'ouvrage le 29 janvier 1781.

L'archevêque de Salzbourg, prélat d'une faible portée d'esprit et très-vaniteux, n'était pas fâché de faire savoir à tout le monde que le compositeur en vogue était à son service. Il vint à Vienne, et se fit suivre de son organiste qu'il logea dans son hôtel, mais en le traitant sur le pied d'un valet. Mozart était réduit à manger à l'office avec les domestiques, et ses intérêts pécuniaires souffraient autant que sa fierté ; car son maître ne lui permettait pas de se faire entendre dans les concerts qui eûssent pu lui rapporter quelque argent : " Sa Grandeur écrivit-il à son père, ne veut pas

que ses gens fassent des profits." Craignant de compromettre la position de son père, il se résignait à un emploi où sa dignité était blessée. Un jour pourtant, poussé à bout, il osa se plaindre, et ne reçut que ces mots impertinents : " Décampez d'ici, si vous ne voulez pas mieux servir." Il se le tint pour dit, et donna sa démission.

Il fallait vivre. L'enseignement ne procurait que des ressources fort restreintes ; ce fut donc vers le théâtre qu'il porta ses vues. A la suite de bien des démarches, Mozart se vit enfin accorder l'autorisation d'écrire pour la cour impériale.

Pendant son séjour momentané à Mannheim, Mozart avait distingué une jeune et jolie cantatrice nommée Aloysia Weber, dont le souvenir était resté ineffaçable dans son âme. A son retour de Paris, il vint à Munich où se trouvait alors la jeune fille, avec l'intention de la demander en mariage. Il paraît que la manière dont il avait d'abord été reçu par la famille, put l'encourager à cette démarche. Mais le résultat fut contraire à son attente. Dans ce jeune homme maigre, au long nez, aux gros yeux, à la tête exiguë, la sémillante virtuose ne sut pas reconnaître l'artiste de génie, et elle toisa son prétendant de façon à lui ôter tout espoir. Le pauvre Mozart reporta ses affections trompées sur Constance Weber, sœur du premier objet de sa passion, et l'épousa le 4 août 1782. Le mariage eut lieu dans la maison de la baronne de Waldstetten, l'une des protectrices du musicien.

Les considérations d'argent n'eurent aucune part à cette union. Aussi le jeune ménage se vit-il souvent gêné. Le roi de Prusse lui offrit de le nommer son maître de chapelle avec trois mille écus d'appointements. Il refusa, pour ne point quitter un prince qui, n'appréciant pas sa musique, le laissait végéter dans un état voisin de la misère. Afin de suffire aux besoins de sa famille, Mozart donnait des leçons,

écrivait des contredanses et des valses pour les bals. S'appeler Mozart, et être condamné à perdre dans ces stériles occupations un temps qu'on aurait pu consacrer à des chefs-d'œuvre !

Léopold Mozart étant venu à Vienne au mois de février 1785, demanda à Haydn de lui dire sincèrement ce qu'il pensait de son fils. "Je vous déclare comme un honnête homme, répondit l'auteur de la *Création*, que je tiens votre fils pour le plus grand des compositeurs dont j'aie jamais entendu parler. Il écrit avec goût et possède les connaissances les plus approfondies de la composition.

L'année 1786 nous montre Mozart arrivé au point culminant de son développement artistique. C'est en cette année qu'il commence par le *Mariage de Figaro* la série trop tôt interrompue de ses immortels chefs-d'œuvre. L'empereur malgré son engouement pour la musique italienne fit preuve de tolérance et d'équité en soutenant Mozart contre les attaques intéressées de ses ennemis. L'ouvrage représenté pour la première fois à Vienne en 1786, obtint à Prague l'année suivante un succès immense. Les habitants de cette ville s'étant montrés plus justes appréciateurs du mérite de Mozart que les Viennois, ce fut à ceux-là qu'il offrit son ouvrage le plus parfait : *Don Giovanni*. Jamais un sujet plus heureux n'inspira un génie plus magnifique. Cet ouvrage qui obtint un succès d'enthousiasme à Prague, échoua à Vienne à cause d'une mauvaise interprétation jointe au mauvais goût du public. Haydn fut presque le seul à en comprendre les beautés. Dans une réunion de soi-disant critiques, on lui demanda son opinion. " Tout ce que je sais et puis vous affirmer, dit-il, c'est que Mozart est le plus grand compositeur de notre époque."

Ce fut vers cette époque que Mozart commença à sentir les premiers symptômes d'une affection de poitrine qui ban-

nissait toute joie de son âme pour n'y laisser régner que des impressions mélancoliques. Le prisme doré de la jeunsse et de la gloire s'évanouissait au contact des réalités décevantes de la vie. L'auteur de *Don Giovanni*, sans être ni libertin ni dépensier, avait dans les affaires d'intérêt la touchante et incurable inexpérience des belles âmes. Les fréquentes maladies de sa femme et l'entretien d'une nombreuse famille, nécessitaient des frais hors de proportion avec sa position de fortune. Aussi le voit-on souvent obligé de recourir à l'emprunt. Les musiciens tiraient alors peu de profit de leurs œuvres, et les trois dernières grandes symphonies de Mozart composées en 1788, lui rapportèrent plus de gloire que d'argent.

L'infortuné compositeur se livrait sans relâche à un travail que épuisait ses forces, et dont ni les instances de sa femme, ni les sollicitations de ses amis ne purent le distraire. Il était en proie à ces tristes préoccupations, quand il écrivit en 1791 la partition de la *Flûte enchantée*, à la demande d'un impresario ; Mozart livra son opéra gratis, se réservant seulement le droit de vendre ensuite sa partition aux autres théâtres qui voudraient la monter. Mais l'impresario au mépris de sa promesse, en répandit des copies qui permirent à tous les théâtres de donner cet ouvrage. En apprenant qu'il avait été la victime de son désintéressement, le maître se contenta de dire : " Le coquin ! " Il était dans la destinée de Mozart d'être jusqu'à la fin exploité par les gens avec qui il avait affaire.

Une circonstance mystérieuse contribua vers ce temps à fortifier les sentiments lugubres qui l'agitaient. Il reçut la visite d'un étranger vêtu de gris, qui, sans lui dire qui l'avait envoyé, lui demanda de composer une messe des morts moyennant cent ducats payés d'avance. L'ouvrage devait être achevé dans le délai d'un mois. Mais, sur ces entrefai-

tes, Mozart fut appelé à Prague pour écrire, d'après un livret de Métastase, l'opéra de la *Clemenza di Tito*, à la demande des états de Bohême, désireux de fêter le couronnement de l'empereur Léopold II. Au moment où il allait monter en voiture, l'inconnu se présenta de nouveau et voulut savoir quand le *Requiem* serait terminé. On sut plus tard que ce personnage qui affectait de s'envelopper de mystère n'était autre que le valet de chambre du comte Walsegg. Ce seigneur avait perdu sa femme, et il eût voulu s'attribuer l'honneur du travail qu'il avait demandé à Mozart pour les funérailles de la comtesse. Telle était la raison du secret dont il s'entourait. L'auteur de *Don Giovanni* avait déjà l'imagination frappée de la pensée de la mort ; il se persuada que l'homme gris était un messager de la destinée, et que c'était pour lui-même qu'il composait son *Requiem*. Pour s'expliquer cette supposition plus que bizarre, il ne faut pas oublier les superstitions régnant à cette époque. Beaucoup de gens à la fin du siècle dernier croyaient à l'intervention des esprits. Enfin n'était-il pas l'ami du célèbre Mesmer? Sous l'influence de cette fantastique direction d'idées, le musicien de génie, épuisé par le travail et la maladie, a pu voir dans l'évènement le plus simple une révélation.

Le 15 novembre sa santé parut s'améliorer, et il profita de ce relâche de la maladie pour écrire une petite cantate destinée à la loge maçonnique dont il était membre. Croyant ses forces rétablies, il se remit avec ardeur à son *Requiem*, mais, au bout de quelques jours, il dut se mettre au lit pour ne plus se relever, laissant à son élève Sussmayer la tâche de terminer l'œuvre commencée. Le 5 décembre 1791 le malheureux artiste expira entre les bras de sa femme, de ses enfants, de ses amis, avec la résignation du chrétien. Il n'avait pas encore accompli sa trente-sixième année.

Mozart eut six enfants, dont deux seuls survécurent à leur père. Sa veuve a épousé en secondes noces M. le chevalier de Nissen qui a publié une vie de Mozart.

CHERUBINI, 1760–1842.

Louis-Salvador Cherubini naquit le 8 Septembre 1760, dans cette Toscane où l'art musical est pour ainsi dire endémique, où le parler même est si doux qu'il ressemble déjà à un chant. A l'influence du pays natal se joignit celle de la famille et de l'éducation. Son père, professeur de musique, lui enseigna les premiers éléments de son art, lorsqu'il n'avait pas encore six ans. A l'âge de neuf ans, l'enfant étudia l'harmonie et l'accompagnement, il apprit ensuite la composition. Dévoré déjà du désir de produire, il écrivit à treize ans une messe solennelle et un intermède pour un théâtre de société, et plusieurs opéras suivirent cette première tentative. Le jeune artiste avait atteint sa dix-septième année, et il éprouvait cette ivresse des premiers rayons de la gloire, quand tout à coup on le voit s'arracher aux applaudissements, et reprendre le joug des sévères études. Avec une pension que lui accorde généreusement le grand-duc de Toscane Léopold II, il se rend à Bologne près de Sarti en 1778, et, sous cette direction scolastique, il ne s'applique qu'à ressaisir les procédés des anciens maîtres de l'école romaine. Pendant deux années de suite, il se condamna à n'écrire que des contre-points et des fugues, afin de se rompre à toutes les difficultés de l'harmonie.

Une étude aussi exclusive assouplissait sans doute l'esprit, mais pouvait compromettre la virtualité de l'imagination. Après avoir suivi Sarti à Milan, il y acheva ses études, et débuta enfin dans la carrière de compositeur dramatique pendant l'automne de 1780. L'ouvrage qu'il fit représenter réussit peu, mais il ne se découragea pas, car il donna beaucoup d'œuvres en 1782 et 1783.

Les Vénitiens, jouant sur le nom de Cherubini l'appelaient *le chérubin* par allusion à sa jolie figure, à son épaisse chevelure toute frisée, plus qu'à la grâce angélique de ses chants. Les jésuites de Florence, pour attirer les fidèles dans leur église, parodiaient ses opéras dans leurs oratorios. Bref, la réputation du maître allait grandissant de jour en jour. En 1784, le compositeur partit pour Londres, où l'enthousiasme connu des Anglais pour les grands artistes du continent, lui promettait de nouveaux succès.

Après avoir écrit une partition en collaboration avec plusieurs autres musiciens, Cherubini fit jouer un opéra bouffe en deux actes qui réussit pleinement. Mais en 1786, ayant donné *Giulio Sabino*, cet ouvrage eut une telle chute que le compositeur quitta l'Angleterre ; ne nous en plaignons pas trop ; car c'est peut-être à cette circonstance que la France doit de l'avoir toujours possédé depuis. Il vint se fixer à Paris. Son début ne fut pas encourageant, car il ne put faire exécuter une grande cantate qu'il avait composée pour le concert de la loge Olympique. L'année suivante, Cherubini se borna à mettre en musique dix-huit romances empruntées à *Estelle*, roman pastoral de Florian. Mais, en ce même temps, il laissait un glorieux adieu à sa patrie où l'opéra d'*Iphigénie*, obtenait le plus éclatant succès.

De retour en France, le maestro se vit chargé par l'administration de l'Opéra d'écrire la partition de *Démophon*, tragédie lyrique due à la plume de Marmontel. C'était la

première fois que le maître florentin composait une partition sur un ouvrage français ; il s'efforça de faire concourir à l'interêt dramatique les ressources de sa science harmonique. Mais le public de ce temps n'était pas encore préparé à cette transformation de l'art. Cherubini a frayé la voie, et l'on peu constater son droit d'invention en analysant cet opéra.

Lorsque Léonard, coiffeur de Marie-Antoinette, obtint, en 1789, le privilége d'établir à Paris un théâtre ou l'on jouerait l'opéra italien, Viotti fut envoyé dans la Péninsule pour y recruter les chanteurs les plus renommés. La nouvelle troupe fut mise sous la direction de Cherubini qui monta les meilleurs ouvrages des maîtres italiens, ce qui ne l'empêchait pas de travailler lui-même à plusieurs opéras entre autres *Lodoïska*. Cet ouvrage fut accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. La musique dramatique entrait en France dans une nouvelle voie. Ce que Gluck avait incidemment imaginé, Cherubini l'érigeait en principe, tant par la constance que par la perfection de ses beaux travaux. Il fondait ainsi une école savante, consciencieuse, distinguée, éminemment favorable au développement de l'imagination musicale. Il est de toute évidence qu'en écrivant les opéras de *Démophon* et de *Lodoïska*, Cherubini a ouvert la voie à Méhul, et à Spontini.

Cherubini composa la musique de plusieurs chants à l'usage des fêtes révolutionnaires ; nous citerons entre autres un hymne funèbre sur la mort du général Hoche, chanté au Champ de Mars. Cette composition est de toute beauté. Toutes les personnes sensibles à la musique la comblaient d'éloges autour de Bonaparte. Ce succès l'impatienta ; on en verra plus loin les conséquences.

Cherubini donna en 1797 son opéra de *Médée*, puis en 1800 celui des *Deux Journées*. Sans se préoccuper du tort considérable que d'aussi mauvais poëmes faisaient à sa mu-

sique, il continuait toujours son œuvre, perfectionnant toujours son style et revêtant des formes harmoniques les plus savantes et les plus distinguées des élucubrations banales ou extravagantes.

Cependant, en dépit de la gloire que ses compositions lui procuraient, Cherubini entouré d'une nombreuse famille, n'avait d'autres moyens d'existence que le traitement affecté à sa place d'inspecteur du Conservatoire. La France eût pu se montrer plus hospitalière envers l'étranger qui enrichissait le répertoire national ; mais Cherubini avait un jour mécontenté Bonaparte en faisant exécuter en sa présence et sans ordre la marche funèbre qu'il avait écrite pour les funérailles du général Hoche. Il osa même un jour contredire l'opinion du premier consul qui devant lui, décernait des éloges exagérés à Paisiello et à Zingarelli. "Passe encore pour celui-là, dit Cherubini ; mais *Z*ingarelli !" Or, en matière de musique, pas plus qu'en toute autre, Bonaparte n'admettait qu'on lui fît opposition, et de ce jour il y eut entre le maître de la France et le grand artiste une vive antipathie.

Echappé à la machine infernale de nivôse, le chef de l'Etat fut selon l'usage, l'objet des félicitations officielles de tous les corps constitués. Le Conservatoire envoya aux Tuileries une députation. Cherubini en faisait partie ; mais il se tint caché derrière ses collègues, peu soucieux d'avoir une entrevue personnelle avec un homme qui ne l'aimait pas. Le premier consul le chercha des yeux. "Je ne vois pas monsieur *Cherubini*," dit-il en affectant de prononcer ce nom à la française. Le compositeur dut se montrer ; toutefois il ne dit pas un mot. Quelque temps après, il reçut une invitation à dîner aux Tuileries. Après le repas, Bonaparte se mit à causer musique en marchant à grands pas, citant l'air célèbre *Ombre adorée* de *Z*ingarelli, se

plaignant des accompagnements trop sonores de Cherubini et exprimant hautement sa préférence pour la musique de Paisiello qui, disait-il, le berçait doucement. "J'entends, reprit Cherubini avec plus d'esprit qu'un courtisan ne doit en laisser voir ; vous aimez la musique qui ne vous empêche pas de songer aux affaires de l'Etat." C'était trop bien répondre : La faveur du maître ne descendit jamais sur celui qui avait été capable d'une telle liberté de langage.

Il fallait vivre, et cela était difficile à Paris, où l'antipathie du chef de l'Etat laissait le musicien presque sans ressources. Sur ces entrefaites, on offrit à Cherubini en 1805, un engagement avantageux à Vienne. Il s'empressa d'accepter et se rendit avec sa famille dans la capitale de l'Autriche où il fit d'abord jouer son opéra de *Lodoiska*. Mais, au moment, où il venait de terminer la partition de *Faniska*, les événements de la guerre amenèrent les Français aux portes de Vienne. Après la bataille d'Austerlitz et la paix de Presbourg, Napoléon voulant se délasser des fatigues de la campagne, demanda à Cherubini d'organiser quelques soirées musicales. Le maestro se rendit à ce désir qui était un ordre ; toutefois il n'obtint d'autre prix de ses services qu'une indemnité pécuniaire : l'empereur n'oubliait pas les rancunes du premier consul.

Faniska, opéra représenté à Vienne en 1806, eut la gloire d'exciter l'admiration de Haydn et de Beethoven. Mais les circonstances étaient peu favorables à la fortune de l'artiste. Les désastre de la dernière guerre avaient plongé la cour et le peuple viennois dans un profond abattement. L'engagement conclu avec Cherubini fut rompu, et il revint à Paris où il retrouva sa position, qui était cependant insuffisante pour son entretien et celui de sa famille. Vainement, à son retour en France, il reçut au Conservatoire une ovation

spontanée des musiciens les plus distingués ; vainement il écrivit pour le théâtre des Tuileries, ce charmant opéra de *Pygmalion*, Napoléon resta inflexible dans ses ressentiments. Il aurait dû faire le sacrifice de ses goûts assez peu réglés en musique ; car il alliait à son penchant naturel pour l'opéra bouffe une admiration toute factice pour la forme solennelle et creuse, ainsi que pour les rêveries d'Ossian. N'était-il pas plus digne de lui d'encourager un talent que déjà l'Italie, l'Angleterre et la France avaient salué de leurs acclamations.

Lassé de tant d'injustices, Cherubini en était arrivé à ne plus travailler. Sa distraction favorite consistait à tracer à la plume sur des cartes à jouer, des figures et des scènes, dont les trèfles, piques et carreaux formaient la partie intégrante. Une circonstance imprévue vint tout à coup l'arracher à cet assoupissement. Il était allé chercher le repos à la campagne du prince de Chimay, où il s'appliquait avec ardeur à la botanique. Mais la fête de Sainte-Cécile arrive sur ces entrefaites, et la société d'harmonie de Chimay, jalouse d'entourer cette solennité de tout l'éclat possible, imagine d'y faire contribuer l'hôte musicien que la petite ville possédait alors. On s'aventure à demander une messe à Cherubini. Le compositeur, dont le caractère était assez fantasque, commence par opposer un *non* bien résolu à la prière hésitante et timide des musiciens. Ce refus semblait interdire tout espoir. Cependant, le jour suivant, les habitants du château purent remarquer des façons inaccoutumées chez le compositeur. Il ne paraissait plus exclusivement préoccupé de son herbier, et on le voyait se promener d'un air rêveur dans les allées du parc. Le résultat de ces rêveries et de ces promenades fut le *Kyrie* et le *Gloria* de la célèbre messe en *fa* exécutés quelques jours après à Chimay pour la fête de Sainte-Cécile.

De retour à Paris, Cherubini composa le reste de la messe pendant les premiers mois de 1809. On entendit la nouvelle production du maître avec un plaisir indicible. Trop pur dans ses formes, trop sévère dans son harmonie pour se plier toujours avec succès aux exigences de l'action scénique, Cherubini venait de rencontrer, comme par hasard, le genre qui convenait le mieux à son tempérament musical et à son génie. Lorsque l'espèce de persécution qui l'opprimait cessa avec l'empire, lorsque, en 1816, il succéda à Martini comme surintendant de la musique du roi, il dut écrire beaucoup de messes et de motets religieux pour la chapelle royale, et exercer ce talent spécial qu'on ne lui connaissait point avant l'incident de Chimay.

Depuis lors, et pendant vingt ans, le compositeur abandonna l'art dramatique, sauf quelques opéras de circonstance qui lui furent commandés, et qu'il fit en collaboration avec d'autres artistes.

L'heure de la réparation arriva enfin pour Cherubini. La cour des Bourbons favorisa son essor ; il fut nommé directeur de l'École royale de musique et de déclamation. Le service de la chapelle du roi fut depuis ce temps sa principale occupation jusqu'à sa suppression par le gouvernement de Juillet en 1830.

Quoique Cherubini se fût tenu presque absolument éloigné de la scène depuis vingt ans, cependant il était resté encore vulnérable de ce côté. La suppression de la chapelle royale était venue interrompre ses travaux habituels. En 1833, à l'âge de soixante-treize ans, il prêta l'oreille aux propositions qu'on lui fit d'écrire encore un opéra. Scribe lui donna *Ali Baba*, et il écrivit sur ce livret une belle partition. L'ouvrage fut représenté le 22 juillet 1833 et obtint les suffrages des artistes étonnés d'un si prodigieux travail et d'une verve si abondante chez un homme de cet âge.

Dans l'exercice de ses fonctions de professeur et de directeur du Conservatoire, Cherubini s'est fait une réputation de sévérité et de brusquerie proverbiale. On s'accorde aussi à reconnaître que, grâce à sa passion pour l'exactitude et à ses exigences vis-à-vis des professeurs, le niveau des études s'est élevé (il a compté au nombre de ses disciples Auber et Halévy). A la crainte salutaire de lui déplaire se mêlaient chez les maîtres et les élèves des sentiments d'admiration et de respect. Ils savaient qu'il était dévoué à ses devoirs, qu'il ne dédaignait pas de composer des solfèges, des leçons d'harmonie et toutes sortes d'exercices pour l'avancement et la bonne direction des études ; que sa vie à la fois respectable et laborieuse était un modèle proposé à leur émulation.

Après l'effort de son dernier ouvrage dramatique, Cherubini avait glorieusement conquis le repos. Il ne fit plus de musique que pour lui et quelques amis auxquels il faisait entendre de temps à autre les suprêmes inspirations de sa muse. Il se démit de ses fonctions au Conservatoire en 1841 et mourut le 15 mars 1842, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Il fut chevalier puis commandeur de la Légion d'honneur. Au titre de membre de l'Institut de France, il joignit celui de membre de l'Académie de musique de Stockholm et de l'Institut de Hollande.

DUSSEK, 1761—1812.

Pianiste distingué et auteur de soixante-seize œuvres pour son instrument, Dussek a jeté un grand éclat, peddant les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci. Il ne reste du virtuose que le souvenir d'un jeu plein de délicatesse et de goût, mais les productions du compositeur subsistent.

Ladislas Dussek, né à Czaslau en Bohême, le 9 février 1761, avait pour père un artiste de talent. Dès ses premières années, l'enfant montra que bon sang ne peut mentir. A l'âge de cinq ans, il jouait déjà du piano, et quatre ans après il était en état d'accompagner sur l'orgue. On l'envoya comme enfant de chœur au couvent d'Iglau, où en continuant son éducation musicale, il étudiait les langues classiques sous les Jésuites. Appelé ensuite à Kuttenberg en qualité d'organiste, il y passa deux ans et demi. Puis il alla suivre les cours de philosophie de l'université de Prague avec une assiduité et un succès qui lui permirent de passer l'examen de bachelier en cette science. C'est à son instruction solide et variée aussi bien qu'à son caractère aimable que Dussek doit d'avoir été toujours très-recherché dans le monde. Sa conversation spirituelle retenait auprès de lui ceux qui sans le connaître personnellement étaient attirés par le bruit de sa réputation.

Un capitaine impérial d'artillerie, qui protégeait le jeune musicien, l'emmena avec lui, et lui fit donner la place d'organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Dussek exerça quelque temps ces fonctions, puis il alla à Amsterdam ; il excita tant d'admiration dans cette ville par son habileté qu'il fut bientôt appelé à la Haye et chargé d'enseigner le

piano aux enfants du stathouder. Ce fut pendant qu'il était l'hôte de la Hollande, que parurent ses trois premiers ouvrages, les meilleurs qu'il ait composés.

Malgré la faveur dont il jouissait auprès du public et qui devait encourager un musicien de vingt-deux ans, il n'était pas rassuré sur son avenir artistique. Cette inquiétude le décida à aller consulter Charles-Emmanuel Bach. Après avoir reçu les conseils sérieux de ce maître, il se rendit à Berlin. L'harmonica à clavier venait d'être inventé par Hessel. Le jeune virtuase ne montra pas moins d'habileté sur ce nouvel instrument que sur le piano. A Saint-Petersbourg, Dussek obtint également de nombreux applaudissements. Il avait l'intention de faire un séjour prolongé dans cette dernière ville, mais, sur ces entrefaites, le prince Charles de Radziwill se l'attacha par des conditions avantageuses et pendant deux ans il résida en Lithuanie dans le château du noble Polonais.

On n'avait pas encore entendu l'habile pianiste en France. Ce fut en 1786 que Dussek visita Paris pour la première fois. La reine Marie-Antoinette, devant qui il joua avec son succès accoutumé, l'eut volontiers fixé à la cour par des attaches dorées, mais on lui aurait encore reproché de prodiguer sa faveur aux étrangers. Le musicien reprit sa vie errante et se dirigea vers l'Italie. A Milan, ses concerts firent fureur ; ce qui est d'autant plus digne de remarque que les Italiens d'alors étaient en général peu capables de goûter les charmes de la musique instrumentale.

Le moment était mal choisi pour revenir en France, alors que grondaient les premiers symptômes de la Révolution. Aussi Dussek à son retour d'Italie se fixa à Londres, ou il se maria en 1752. Il essaya du commerce, et s'établit marchand de musique ; mais il aimait trop le plaisir, et, par son humeur insouciante, il était l'homme le moins propre pour une

entreprise de ce genre. Il dut pour échapper aux créanciers se réfugier sur le continent. Il entra au service du prince Louis de Prusse, mais celui-ci ayant été tué à la bataille de Saalfeld en 1806, Dussek entra dans la maison du prince d'Yseubourg. En 1808, cette existance nomade fit place à une vie tranquille. Le prince de Talleyrand, en nommant Dussek son maitre de concerts, mit fin à la carrière agitée de l'artiste.

C'est dans cette même année que le virtuose obtint un de ses plus éclatants triomphes. Ce fut à un concert donné à l'Odéon ; il jouait son sixième concerto en *fa*. Dans le rondo, qui est le plus spirituel caprice qu'on puisse imaginer, chaque rentrée du délicieux motif enlevait l'auditoire ; mais l'enthousiasme fut au comble lorsqu'il improvisa un point d'orgue (une fantaisie tout entière), où toutes les idées étaient reproduites avec les plus piquantes surprises d'harmonie. Le lendemain matin, un éditeur de musique lui achetait cent louis ce point d'orgue qui fut gravé dans une nouvelle édition du concerto.

Dans les dernières années de sa vie, Dussek était devenu obèse, et il éprouvait l'espèce d'inertie qui accompagne ordinairement cette infirmité. Pour secouer son apathie, il imagina dit-on de recourir à l'usage du vin et à d'autres excitants ; dangereux régime dont l'effet fut des plus nuisibles à sa santé. Les moyens artificiels qu'il employa pour vaincre sa somnolence le conduisirent au tombeau. Il mourut à Paris dans l'hôtel du prince de Talleyrand, le 20 mars 1812.

Dussek affectionnait la musique de Grétry, et a choisi plusieurs airs dans ses opéras comme sujets de variations pour le piano. Mais il savait lui-même trouver des thèmes originaux fort gracieux ; tous les pianistes connaissent le rondo mélancolique qui a pour titre *Canzonetta* ; l'*Adieu*, délicieux andante, la première sonate en *si bémol*, la *Conso-*

lation, et la sonate en *sol majeur*, tous ces morceaux sont d'un goût exquis.

MEHUL, 1763—1817.

Henri Méhul, naquit à Givet, dans le département des Ardennes, le 24 juin 1763. Son père était un pauvre cuisinier que le crédit de son fils devait un jour faire nommer inspecteur des fortifications de Charlemont. Les commencements de son éducation musicale furent naturellement pénibles ; quelques leçons du pauvre organiste aveugle de Givet, le plain-chant de l'église furent sa première instruction. Mais son premier maître n'en avait pas moins pressenti les heureuses dispositions de l'enfant ; car, sur sa recommandation, l'orgue de l'église d'un couvent fut confié à son jeune élève qui n'avait encore que dix ans. On ne tarda pas à parler de lui, et les bons religieux n'eurent qu'à se féliciter des encouragements qu'ils avaient donnés au jeune musicien. On venait l'entendre de tous les côtés et on était émerveillé de sa précocité.

En 1775, Méhul se rendait à La Val-Dieu, petite abbaye de moines, attiré comme tout le monde par la réputation d'un célèbre organiste allemand Wilhelm Hanser. Méhul brûlait du désir d'être son élève. Mais il y avait de grandes difficultés à surmonter ; il ne pouvait parcourir tous les jours la distance qui le séparait du lieu ; et, quand il l'eût pu, son père était trop pauvre pour payer la plus petite pension. L'abbé Lissoir se montra plein de bonté pour le jeune Méhul

en cette circonstance. Il le reçut généreusement parmi les commensaux du monastère, et Méhul put ainsi, à l'abri des distractions mondaines, dans un endroit délicieux, au milieu des montagnes, entouré de camarades de son âge, étudier sérieusement sous un professeur habile, l'orgue et la composition.

Au bout de quelque temps, l'élève était devenu presque un maître, et depuis deux ans il s'acquittait en qualité d'organiste adjoint, de l'hospitalité qu'il avait reçue, lorsqu'en 1778, un colonel, en garnison à Charlemont, ayant entendu Méhul improviser sur l'orgue, devina sa vocation et proposa de l'emmener à Paris. Il l'y décida facilement. L'artiste avait alors seize ans. Il avait fait de bonnes études littéraires à l'abbaye de Val-Dieu. Arrivé dans la grande ville, Méhul donna quelques leçons et travailla sous un habile claveciniste de cette époque. En 1781, il publiait ses deux premières œuvres qui n'offraient aucune qualité saillante. Il se tourna promptement vers la musique dramatique qui était sa véritable vocation, se fit présenter à Gluck, alors au fort de sa réputation ; le maître l'accueillit avec la plus grande bienveillance. La passion de Méhul pour l'art a dû encore se fortifier au bruit de la lutte entre Gluck et Piccinni.

Il commença par mettre en musique une ode sacrée de Jean-Baptiste Rousseau, qui fut exécutée en 1782, et lui valut des éloges dans les journaux du temps. C'était un genre difficile et périlleux ; la musique a de la peine à lutter contre une poésie d'une certaine valeur qui n'a pas été écrite en vue de la musique. Enfin, à vingt ans, il faisait recevoir à l'Opéra *Alonzo*. Les difficultés et les lenteurs qu'il lui fallut subir pour arriver à la représentation le tournèrent vers l'Opéra-Comique, où il donna en 1790, un ouvrage qui révéla son génie, et fut aussi le premier de ses grands succès.

Après avoir fait jouer un grand nombre d'ouvrages qui eurent plus ou moins de succès, Méhul donna en 1797 l'opéra du *Jeune Henri*. Mais nous sommes au moment où les passions révolutionnaires sont encore déchaînées, et où l'on fait jouer un rôle même à la musique. Les royalistes préparent un succès ; les républicains s'apprêtent à siffler. L'ouverture commence et excite un enthousiasme indescriptible ; à peine est-elle terminée que le public la redemande et que l'orchestre la recommence bravement. Le rideau se lève ensuite : aussitôt les sifflets éclatent avec les cris *A bas le tyran ;* car il s'agissait d'un épisode de la jeunesse de Henri IV ; il fut impossible de continuer la pièce. On baissa le rideau, mais on redemanda l'ouverture une troisième fois, et ce fut à coup sûr un des plus beaux triomphes que jamais compositeur ait obtenus. Cette ouverture est d'une perfection achevée.

Ce n'était pas la première fois que les émotions politiques entravaient l'œuvre de Méhul. L'opéra d'*Adrien*, qui ne devait être représenté que sous le Consulat en 1799, avait été reçu par l'Académie de musique, mais il avait été arrêté plusieurs fois au moment d'être joué ; et, par une mauvaise chance, il fut encore interdit, par la suite, à chaque reprise qu'on en voulut faire sous plusieurs gouvernements. *Adrien* était une pièce à grand spectacle. L'Empereur romain dans Antioche recevait les honneurs du triomphe. On crut reconnaître, attelés au char, des chevaux qui avaient appartenu à la reine Marie-Antoinette. Les pauvres bêtes furent huées ; le peintre David déclara même qu'il mettrait le feu à l'Opéra plutôt que d'y voir triompher des rois. En présence de telles manifestations, l'opéra d'*Adrien* quoique renfermant de grandes beautés, fut sacrifié.

Pendant les deux années qui suivirent, nous voyons Méhul tout occupé de l'organisation du Conservatoire. L'élévation

de ses idées, la droiture de son caractère, la bonté de ses sentiments, exercèrent dans cet établissement une influence très-utile. Il recommença bientôt à travailler pour le théâtre et composa plusieurs ouvrages qui tous ne réussirent pas.

Méhul rentra tout à fait dans le genre qui lui était propre et où il excellait, en écrivant l'opéra de *Joseph*, qui est son chef-d'œuvre et assurément l'un des meilleurs ouvrages qui aient paru sur la scène. Un style grandiose et sévère, une orchestration d'une pureté remarquable, une forte expression, telles sont les qualités qui placent au plus haut rang la partition de *Joseph*. Après plus de soixante-dix ans, rien n'a vieilli dans cette œuvre, parce que l'auteur n'a fait aucune concession à la mode du temps, et qu'il a eu en vue les principes immuables de la beauté.

Cet opéra, conception un peu trop forte encore pour les amateurs français de ce temps-là, a fait triomphalement son tour d'Allemagne avant d'être admiré chez nous comme il méritait de l'être.

Méhul souffrait depuis plusieurs années d'une affection de poitrine qui le rendait mélancolique et l'obligeait à rechercher la solitude. Il avait acheté une petite maison près de Paris, où il cultivait avec beaucoup de soin les fleurs de son jardin. Il fut bientôt assez gravement malade pour être obligé de se rendre sous le ciel plus clément des îles d'Hyères. Dans plusieurs villes qu'il traversa, les dilettantes lui firent des ovations. Arrivé à Hyères, il regretta Paris, ses élèves, ses collègues de l'Institut. Au bout d'un mois il écrivait à un de ses amis : "Pour un peu de soleil, j'ai rompu toutes mes habitudes, je me suis privé de tous mes amis et me trouve seul, au bout du monde, entouré de gens dont je puis à peine entendre le langage. L'air qui me convient le mieux est celui que je respire au milieu de vous."

Il n'y put tenir et revint. L'Académie des beaux-arts le vit encore une fois assister à une séance et eut ensuite à lui rendre les derniers devoirs. Il expira le 18 octobre 1817, âgé seulement de cinquante-quatre ans.

La mort de Méhul causa une affliction générale. On pleura en lui l'homme de bien, l'homme honnête, désintéressé, bienveillant, qui adora son art, eut toujours horreur de l'intrigue, qui chercha toujours à rendre service à ses rivaux. On sait qu'il n'obtint pas la place de maître de chapelle de l'empereur, parce qu'il avait demandé à la partager avec Cherubini que Napoléon avait en aversion. L'Académie royale de Munich fit exécuter en son honneur un chant funèbre à l'une de ses réunions, et les gazettes de l'Allemagne retentirent à l'envi de son éloge. Enfin, lorsqu'en 1822, on donna son opéra de *Valentine de Milan*, tous les écrivains et tous les artistes de l'Opéra-Comique se firent un devoir de venir assister au couronnement du buste de Méhul apporté apporté sur la scène.

Cet homme éminent doit être considéré comme un des principaux fondateurs de l'école française. Depuis Rameau aucun des compositeurs de la France n'a mérité la gloire autant que lui. Malgré les commencements pénibles de sa carrière et sa fin prématurée, il a écrit quarante-deux opéras, et honoré l'art autant par l'élévation de son génie que par son existence laborieuse.

KREUTZER, 1766—1831.

La facilité n'est pas le génie, quoiqu'elle l'accompagne souvent. Rodolphe Kreutzer, bien qu'il n'ait pas écrit moins de trente-cinq opéras et ballets, n'est qu'au second rang des maîtres lyriques du jour mais comme virtuose il n'a été dépassé de son temps par personne. Son talent sur le violon a fait l'admiration de tous les contemporains, et les ouvrages qu'il a écrits pour cet instruments sont restés classiques.

Il naquit à Versailles, le 16 novembre 1766, dans une atmosphère diatonique, étant fils d'un musicien de la chapelle royale. Ce fut de son père qu'il reçut les premières leçons de musique, et dès l'âge de cinq ans il annonça ce qu'il serait un jour. Le violon lui fut enseigné par Stamitz, violoniste allemand qui jouissait d'une certaine réputation. Sous la direction de ce maître, les progrès du jeune Kreutzer furent rapides. Il ignorait encore les principes de l'harmonie et de la composition que déjà, suppléant au savoir par ses dispositions naturelles, il écrivait des concertos dont l'un exécuté à un concert spirituel, lui valut un éclatant succès. Le compositeur avait alors treize ans.

A Trianon, le jeune musicien charmait la reine par la pureté de son chant et son habileté de violoniste. Il se trouva bien d'avoir su se concilier la protection royale, car à seize ans la mort inopinée de son père et de sa mère le laissa orphelin, et l'obligea de pourvoir à la subsistance d'une famille de quatre enfants dont il était l'aîné. Dans cette extrémité Marie-Antoinette vint à son secours en le faisant nommer premier violon de la chapelle du roi. Ainsi préservé de la misère, Kreutzer perfectionna son exécution, grâce aux moyens qu'il avait d'entendre fréquemment Viotti, et tout en

travaillant pour acquérir les qualités de virtuose consommé, il composait un grand nombre d'ouvrages de musique instrumentale.

Cependant il ne bornait pas son ambition à faire de la musique de chambre. Il éprouvait un vif désir d'écrire pour la scène ; la difficulté était de se procurer un livret ; Enfin en 1790 le poëte Desforges lui confia le drame historique de *Jeanne Darc*. Certains biographes prétendent que la musique en fut écrite dans l'espace de quelques jours, ce qui est trop abuser de la crédulité publique : on n'écrit pas trois actes avec orchestre en quelque jours, on ne les copie même pas en moins de plusieurs semaines.

En 1791, Kreutzer donna *Paul et Virginie*. Le librettiste pour renvoyer les spectateurs *satisfaits et contents*, avait gâté le beau roman de Bernardin de Saint-Pierre, en substituant à la catastrophe finale un dénouement sans larmes ; mais la musique riche en airs gracieux, obtint un grand succès. Cet opéra est peut-être le meilleur de Kreutzer.

Lodoïska, opéra-comique en trois actes, fut représenté au mois d'août de la même année. Cet ouvrage réussit aussi bien que le précédent ; il en fut de même de *Werther* joué le 1er février 1792.

Kreutzer se laissait guider, dans ses ouvrages, par son inspiration. Il composait en marchant à grands pas dans sa chambre, accompagnant ses mélodies sur le violon en même temps qu'il les chantait. On est surpris de voir l'ancien premier violon de la chapelle royale, prêter le concours de son talent à une œuvre aussi révolutionnaire que le *Congrès des rois*, ouvrage auquel il collabora avec plusieurs autres musiciens.

Kreutzer profita du traité de Campo-Formio, nouvellement signé, pour se faire entendre à l'étranger. Partout, sur son passage en Italie, en Allemagne et en Hollande, il provoqua

des applaudissements enthousiastes, et lors de son retour en France, il fut nommé professeur de violon solo à l'Opéra, enfin en 1816 il fut nommé chef d'orchestre de ce théâtre.

Les honneurs et les fonctions officielles eurent une influence malheureuse sur la direction de son talent. Au début, nous l'avons vu, harmoniste et contre-pointiste assez faible, suppléant à la science par la richesse de son organisation. Mais une fois professeur au Conservatoire, il s'ingénia à devenir un musicien savant : dès lors, la fraîcheur qu'on admirait autrefois dans ses compositions fit place à des combinaisons froides et décolorées.

François 1er, représenté en 1807, fut reçu par le public avec cette froideur qu'un euphémisme bienveillant appelle succès d'estime. En 1824, l'artiste reçut la croix de la Légion d'honneur et eut la direction de toute la musique de ce spectacle, place qu'il ne garda que deux ans. Quelque temps après, le compositeur retraité voulut faire ses adieux dans la salle où son nom avait été souvent prononcé au milieu des acclamations du public, mais le directeur de l'Opéra refusa durement de monter *Mathilde*. A la fin de sa carrière, se voir repoussé d'un théâtre au succès duquel on a contribué pour une si large part, c'était un affront que Kreutzer ressentit vivement. En proie à un chagrin profond, sa santé s'altéra. Après avoir langui plusieurs années, il mourut le 6 juin 1831, à Genève, où on l'avait conduit, dans l'espoir que le climat de la Suisse et le traitement d'un médecin célèbre apporteraient quelque amélioration à son état. Depuis plus de dix ans, une chute avait mis Kreutzer dans l'impossibilité de jouer du violon. Comme instrumentiste il devait plus à son sentiment qu'à l'école ; mais quoiqu'il se fût formé lui-même, l'histoire compte peu de virtuoses qui méritent de lui être comparés.

BEETHOVEN (Louis), 1770–1827.

Ce grand artiste naquit à Bonn le 17 décembre 1770. Sa famille était originaire de Maestricht. Ainsi que Mozart, il a eu pour père un musicien. Celui-ci remplisait les fonctions de ténor dans la chapelle de l'électeur de Cologne. Son grand-père même avait été maître de chapelle du prince électeur à Bonn. Le premier malheur de Beethoven fut de ne pas rencontrer chez ses parents cette chaleur d'affection qui rend aisés à l'enfant les commencements de l'étude, et dont l'influence bienfaisante se fait encore sentir à l'homme mûr. Quel charmant tableau que celui du jeune Mozart au milieu des siens ! Ici, la scène change : nous sommes en présence d'un fils naturellement opiniâtre et entêté, dont les défauts seront aggravés par les corrections qu'il reçoit d'un père brutal et adonné à la boisson. Le futur compositeur de tant d'admirables symphonies montrait à l'origine peu de dispositions pour la musique, et les rigueurs paternelles pouvaient seules le forcer à se mettre au piano.

Ses maîtres furent d'abord son père et un certain Pfeiffer, chef d'orchestre. La famille était pauvre et ne pouvait faire les frais d'un maître de piano. Un organiste de la cour s'offrit à donner gratuitement des leçons au jeune Beethoven ; il triompha des répugnances de son élève et lui fit faire de rapides progrès. Le charme était rompu, l'enfant reconnaissait sa vocation et s'appliquait avec zèle à un art qui l'avait rebuté jusque-là. Il poursuivit son éducation sous les auspices de Neefe. Le nouveau professeur au lieu d'imposer à son élève la série des exercices élémentaires, l'initia aux chefs d'œuvre de Bach et de Haendel. Neefe avait bien jugé ; car à douze ans, Beethoven déchiffrait avec perfection le *Clavecin*

bien tempéré de Jean-Sébastien Bach. Déjà même et sans connaître les principes de l'harmonie, il s'essayait dans des morceaux que par la suite il désavoua, trouvant ces productions de sa première jeunesse indignes de la haute renommée à laquelle il était parvenu. A l'âge de treize ans il composa plusieurs quatuors qui furent publiés depuis par Artaria.

Mozart régnait alors sur le monde musical, et Beethoven l'admirait profondément, avant de songer qu'il deviendrait un jour son rival en renommée. Cédant à son enthousiasme, il fit un voyage à Vienne au printemps de 1787, pour y voir l'auteur de tant de chefs-d'œuvre. Muni d'une lettre de recommandation, il fut admis en présence du maître. Celui-ci, désireux d'entendre l'adolescent dont on lui vantait le talent, lui donna à développer un thème hérissé de difficultés. Beethoven se mit au piano et joua avec une telle puissance et une telle originalité que Mozart dit à ses amis : Faites attention à ce jeune homme, vous entendrez parler de lui un jour.

En 1792, Beethoven qui avec Neefe touchait une pension comme organiste de la chapelle de Cologne, fut envoyé à Vienne par l'électeur Maximilien François, frère de l'empereur Joseph, pour s'instruire dans la composition. Fixé à Vienne, il trouva immédiatement un protecteur dévoué dans le Baron Swieten ami de Mozart et de Haydn ; il jouit dans les maisons de plusieurs personnages importants d'une hospitalité opulente. Le prince Lichnowski fit plus encore ; il assura son existence par une somme fixe et annuelle de 600 florins.

De telles marques de sympathie ne purent dompter le caractère malheureux de Beethoven. A chaque instant, il mettait à l'épreuve la patience de ses amis, par sa mauvaise humeur, son mépris pour les convenances du monde, et un sentiment excessif de sa valeur personnelle.

Il fut l'élève de Haydn de 1792 à 1794 ; mais il recevait assez mal les conseils du vieux maître. Il n'aspirait qu'à rompre avec Haydn, lorsqu'il fit la connaissance de Schenk ; il reçut de celui-ci des leçons de contre-point. On raconte que Haydn ayant désiré que Beethoven mît sur sa première publication "*Elève de Haydn*" le jeune homme s'y serait refusé en disant qu'il n'avait rien appris de lui. La reconnaissance parait avoir été en toute circonstance pour cette nature indépendante un insupportable fardeau.

Beethoven eut en tout sept professeurs ; il importe donc de constater qu'il reçut l'instruction spéciale la plus étendue, la plus complète, la plus variée qu'un élève pûisse recevoir, et que ses débuts furent favorisés d'une manière toute spéciale.

Le prince Lichnowski et l'ambassadeur russe à la cour de Vienne, réunissaient alternativement dans leur palais une petite société, composée d'artistes et d'amateurs pour l'exécution de la musique de chambre. On y jouait les symphonies et les quatuors de Haydn et de Mozart ; ce fut là que Beethoven fit entendre ses premiers ouvrages, d'où le nom de "*Quatuor de Beethoven* donné à la société d'instrumentistes qui exécutait les productions du jeune maître.

L'époque la plus heureuse de la vie de Beethoven est comprise entre les années 1793 et 1800. Il lutte d'improvisation avec le pianiste Woelfl, et obtient le prix aux yeux de tous ceux qui préfèrent un génie étrange et puissant à un talent facile et clair. Il trouve pour ses œuvres un auditoire sympathique et capable de les comprendre ; il jouit de la bienveillance qu'on lui témoigne, avec plus de laisser aller et de franchise qu'il n'en montrera plus tard, lorsque son caractère, naturellement sombre et défiant, aura été aigri par la souffrance ; enfin la pension que lui fait l'électeur de Cologne suffit à ses modestes besoins, et il n'éprouve point encore ces

embarras d'argent qui devront projeter une ombre si pénible sur le reste de sa carrière.

Avec le dix-neuvième siècle s'ouvre pour Beethoven une période de douleurs et de chagrins dont son âme sera empoisonnée jusqu'au dernier jour. La conquête de l'Allemagne rhénane par les armées de la République française, la chute et la mort de l'archiduc produisent un funeste contre-coup sur l'existence du jeune compositeur. Par là ses projets d'avenir et d'établissement à Cologne sont modifiés. Il prend le parti de se fixer à Vienne. Ses deux frères y habitaient ; l'un était commis à la banque nationale, l'autre pharmacien, c'est à dire peu artistes. On a tracé d'eux comme à plaisir un portrait odieux. Nous avons bien remarqué quelques traces de mésintelligence entre ces frères ; cependant nous croyons qu'on en a exagéré la portée.

Ce fut à cette époque que Beethoven ressentit les atteintes d'une surdité qui prit presque aussitôt un caractère alarmant. Un artiste, qui semblait né tout exprès pour faire entendre sa musique au monde enthousiasmé, perdre le sens de l'ouïe ! l'enchanteur merveilleux de la société la plus polie de l'Europe, devenir sourd ! C'était bien, on en conviendra, la plus accablante fatalité qui pût tomber sur un homme comme Beethoven, à qui il restait tant d'idées à exprimer, tant de conceptions à faire éclore, qui sentait bouillonner dans son cerveau comme une mer harmonieuse. Est-il nécessaire de rechercher une autre explication de son caractère et de son genre de vie, que cette épreuve, la plus cruelle qu'un musicien puisse subir ?

En 1801, il fit exécuter à Vienne un ballet : *Les Créations de Prométhée ;* en 1802, diverses sonates : *La Marche funèbre pour la mort d'un héros* et l'admirable septuor. Mais c'est dans la symphonie en *ré*, exécute en 1804, et peu de temps après sa cantate *Le Christ au mont des Oliviers*, que se déve-

loppe la véritable manière de Beethoven. Jasque-là, dans ses sonates, ses quatuors, il réflétait dans une certaine mesure l'inspiration du maître immortel dont il avait reçu en quelque sorte l'investiture artistique.

L'histoire des circonstances qui amenèrent la composition de la *Symphonie héroïque* est assez curieuse. Quoique bon Allemand et vivant dans la familiarité des chefs de l'aristocratie viennoise, Beethoven avait puisé dans ses lectures et surtout dans la *République* de Platon des sentiments libéraux qui lui permettaient de sympathiser avec les hommes et les choses de notre révolution. Bonaparte n'était à ses yeux que le bras victorieux de la France républicaine. Admirateur sincère du premier consul, il prêta donc facilement l'oreille à la voix de Bernadotte qui lui demandait une symphonie destinée à glorifier son héros. Une partie nette de la partition de la *Symphonie héroïque* avec la dédicace au premier consul de la République française consistant en deux mots : *Napoléon Bonaparte*, allait être remise au général pour être envoyée à Paris, lorsque la nouvelle vint à Vienne que le premier consul s'était fait proclamer empereur des Français. Ce furent le prince Lichnowski et Ferdinand Ries qui en informèrent Beethoven. Aussitôt celui-ci saisit sa partition avec colère, arracha la feuille du titre et la jeta par terre en proférant des imprécations contre le nouveau tyran ; c'est ainsi qu'il appelait l'empereur Napoléon. Il remplaça le titre de sa Symphonie par cette devise : *Per festeggiare il sovenire d'un gran uomo.*

Cet ouvrage plein de beautés d'un caractère hardi, fut accueilli par les colères des partisans *quand même* de la tradition. Le public avait besoin d'être initié par l'habitude à l'intelligence d'une musique qui tout d'abord, pour s'écarter des vieilles formules, lui paraissait manquer de lumière et de netteté. C'est que le génie de Beethoven ne se révèle avec

tout son éclat qu'aux amateurs exercés, et de lui on peut dire ce que Boileau disait d'Homère :

" C'est avoir profité que de savoir s'y plaire."

Léonore, qui fut jouée à Vienne le 20 Novembre 1805, ne répondit pas aux espérances que le nom du compositeur faisait concevoir. Réduite plus tard à deux actes et représentée sous le titre de *Fidélio*, qui lui est resté, elle obtint plus de succès. On reconnut ce qui y était en effet, c'est à dire, l'empreinte d'un talent arrivé à sa maturité, une science profonde des effets d'orchestration et une habileté consommée dans l'art de traiter une idée en y introduisant les épisodes les plus intéressants. La scène dans laquelle Léonore défend son époux lorsqu'on vient pour l'assassiner, est la plus belle de toutes. La finale du dernier acte est d'un effet puissant ; les chœurs et l'orchestre font entendre là une des plus belles inspirations du grand symphoniste ; l'ouverture ou plutôt les ouvertures écrites par Beethoven, pour cet ouvrage, témoignent de ses efforts consciencieux et de sa volonté d'exprimer la pensée du drame avec les seules ressources instrumentales.

La décade de 1804 à 1814 n'est pas seulement la plus brillante du génie de Beethoven, elle est encore la plus féconde et la plus riche. A ce temps appartiennent la sonate en *fa majeur*, la symphonie en *si majeur*, l'ouverture de *Coriolan*, et la messe en *ut majeur*, écrite pour le prince Esterhazy, le *Concertino*, la symphonie en *ut mineur*, l'œuvre la plus parfaite du maître, et la symphonie *Pastorale*. L'époque à laquelle Beethoven a fait exécuter ses magnifiques symphonies marque le point culminant des progrès de la musique en Allemagne. Honneur à l'Italie et à l'Allemagne qui ont donné au monde tant de musiciens de génie !

Cependant au milieu de ses triomphes, Beethoven menait toujours une vie agitée, tourmentée de mille soucis et qu'il

croyait à tort précaire et mal assurée. Sous ce dernier rapport, peu de compositeurs, même parmi les plus grands, ont été aussi favorisés que Beethoven qui a joui de son vivant d'une grande renommée, qui était entouré d'amis enthousiastes et dévoués, qui faisait exécuter chez des princes et par des princes ses quatuors à peine terminés, et dont l'encre n'était pas encore séchée. Cependant il s'est cru très-malheureux ; il l'a été par cela même, et nous devons le plaindre.

Les concerts dans lesquels il faisait entendre ses productions entraînaient naturellement des frais considérables. La contrefaçon qui se donnait effrontément carrière à son préjudice nuisait au profit qu'il aurait pu retirer de la vente de ses œuvres. D'ailleurs, comme tant d'illustres artistes, il était dépourvu de l'esprit commercial, et, tout en maugréant, tout en couvrant les murs de son logis d'opérations arithmétiques au grand désespoir de ses propriétaires, l'homme de génie offrait une proie facile à l'avidité des éditeurs. Sous l'influence de ces pénibles préoccupations, il faillit se brouiller avec le prince Lichnowski, en lui demandant un jour le capital de la rente annuelle de six cents florins qu'il devait à la générosité de cet amateur. Dans cette extrémité, Beethoven voulait aller chercher fortune en Italie, quand Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, lui fit offrir la place de maître de chapelle à Cassel. L'aristocratie viennoise, menacée de perdre le musicien dont elle était fière, s'émut de sa détresse, et un concordat passé d'un commun accord entre l'archiduc Rodolphe, et deux autres princes, assura à l'auteur de *Fidelio* une pension annuelle de quatre mille florins. Ces stipulations généreuses étaient un acte de patriotisme intelligent. Rendre le maître à l'aisance, c'était le rendre à l'art. Fixé désormais dans le joli village de Baden à quelques lieues de Vienne, il semblait qu'il n'eût dû avoir qu'un souci, celui de noter

dans des partitions immortelles les chants harmonieux qui retentissaient dans son âme.

Mais il était écrit que ces loisirs studieux, soustraits aux préoccupations matérielles, ne seraient pas de longue durée. Après l'année 1810, l'une des plus fécondes en chefs-d'œuvre dans l'existence de Beethoven, sa position pécuniaire fut de nouveau compromise par suite du dérangement des finances autrichiennes, et sa pension réduite en fait, de quatre mille florins à huit cents. Au fort de ces revers de fortune, il écrit, en 1811, la musique de trois chants de Goethe et l'ouverture d'*Egmont;* en 1812 l'ouverture des *Ruines d'Athènes* et l'ouverture du *Roi Etienne*. Si grande que fut la valeur de ces compositions, elles devaient être éclipsées par la *Bataille de Vittoria*, symphonie militaire à deux orchestres, exécutée à l'*aula* de l'Université le 8 et 12 décembre 1813.

C'est une heure décisive dans la carrière de Beethoven. Ses amis triomphent, ses adversaires baissent la tête, réduits cette fois au silence, et la *Gazette musicale* de Leipzig, feuille peu suspecte, n'est que l'écho de l'opinion universelle lorsqu'elle dit : En ce qui regarde la *Bataille de Vittoria*, on conviendra que, pour exprimer avec des sons les péripéties du combat, rien n'est mieux approprié que les moyens que l'auteur vient d'employer dans cette circonstance. Une fois entré dans ces idées, on est étonné et ravi en même temps, de voir les éléments de l'art appliqués avec tant de génie pour arriver au but. L'effet et l'illusion ont été complets, et on peut affirmer, sans réserve, qu'il n'existe pas dans le domaine de la musique imitative, une œuvre semblable à celle-ci."

Beethoven reçut au printemps de l'année 1821 sa nomination comme membre honoraire de l'Académie royale des sciences et beaux-arts de Suède. Il fallait à cette époque obtenir du gouvernement autrichien l'autorisation d'accepter

cette marque de distinction. Elle lui fut accordée après beaucoup de démarches. Beethoven envoya à son ami Schindler deux lettres pour annoncer dans les journaux que ce titre lui était conféré ; ce qui prouve qu'il y attachait quelque prix ; et cependant le poëte Bernard, chargé par le compositeur, de certaines annonces musicales dans les journaux, ayant fait suivre le nom de Beethoven de ses titres honorifiques, s'attira de sa part une verte semonce : "De telles niaiseries me rendent ridicule, lui écrivit-il ; il faut les mettre de côté à l'avenir."

Ayons le courage de le dire, quoi qu'il nous en coûte, à partir de 1815 jusqu'à sa mort en 1827, l'illustre compositeur tombe au-dessous de lui-même. Son inspiration est moins nette, sa musique, qui, même en s'efforçant d'exprimer l'infini, était restée pendant la période précédente suffisamment précise devient maintenant obscure et confuse. Cependant la grande messe en *ré*, la *neuvième symphonie*, et surtout les derniers quatuors renferment d'éclatantes beautés, et en assez grand nombre pour témoigner que c'est un soleil qui se couche ; mais ce sont des créations puissantes où manque le *Fiat lux*. Pendant qu'il travaillait à la *neuvième symphonie*, le compositeur parcourait la campagne, notant ses idées, sans penser à l'heure des repas, et rentrait souvent sans chapeau ; toute sa conduite attestait une surexcitation fébrile. La partition fut enfin achevée au mois de février 1822.

Beethoven désirait faire exécuter la messe en *ré* et la *neuvième symphonie* dans un grand concert à Berlin ; il s'adressa à cet effet au comte Brühl qui lui promit un grand succès. Mais cette détermination émut toute la noblesse dilettante de Vienne, ainsi que les admirateurs du maître. On rédigea une adresse dans laquelle on le suppliait d'épargner cette honte à la capitale. Cette adresse fut signée par trente per-

sonnages notables parmi lesquels on remarque les noms de Czerny, de Kuffner, de l'abbé Stadler, de Kiesewetter. Beethoven fut touché de cette manifestation. Ses amis aplanirent les difficultés suscitées en partie par le caractère du maître, et, le 7 mai, eut lieu à Vienne l'exécution des deux œuvres colossales si ardemment désirées.

Pendant l'exécution, Beethoven resta à la droite du directeur et donna le mouvement de chaque morceau. Mais il entendait peu ou mal ce qui se passait autour de lui. Il tournait le dos à la salle, et on dut l'avertir de répondre par un signe de tête à l'ovation dont il était l'objet. Le résultat pécuniaire de la séance fut presque négatif. Le maître l'apprit aussitôt ; il se trouva mal, et il fallut l'emporter chez lui, où il demeura toute la nuit sans proférer une parole. Il s'endormit, et ses domestiques le retrouvèrent à la même place le lendemain matin, dans sa toilette de concert.

L'administration de l'opéra impérial, et celle du théâtre royal de Berlin prièrent Beethoven de composer un opéra allemand et de fixer lui-même ses honoraires. Il accepta d'abord la proposition, puis enfin refusa, alléguant la faiblesse des chanteurs de son pays. En cela il avait raison, car en 1822, on entendait à Vienne les premiers chanteurs italiens. On rapporte qu'en entendant le *Barbier de Séville* de Rossini, il fut transporté d'admiration ; il en examina aussitôt la partition, et lui donna les plus grands éloges. Il est important de constater son opinion. De la part d'un homme aussi sincère qu'il l'était, l'hommage devait être honorable pour Rossini.

Il est juste de signaler les souffrances physiques et morales de l'artiste parmi les causes qui purent contribuer à l'altération de son talent. Sa surdité rebelle à tous les traitements dont il essaya, ne fit même que s'aggraver depuis 1815, et le mit dans l'impossibilité de diriger l'exécution de

ses ouvrages. D'un autre côté sa santé s'affaiblissait, et la mort de son frère Charles, caissier d'une maison de banque, décédé au mois de novembre 1815, semblait l'avertir que ses jours étaient comptés. Ce frère laissait un fils, dont par son testament, il confia la tutelle à Beethoven. De là résultèrent pour notre artiste, de longues et sérieuses difficultés. Pendant cinq ans, il eut à lutter contre les prétentions de sa belle-sœur, qui demanda aux tribunaux la remise et la tutelle de son fils. Dans le cours de ce procès couteux et plein de péripéties pénibles, on contesta au musicien le droit de faire précéder son nom de la particule aristocratique *Van:* "Ma noblesse, elle est là," dit-il en montrant alternativement sa tête et son cœur.

Enfin, en 1820, les juges donnèrent gain de cause à l'oncle contre la mère, et déboutèrent celle-ci de ses prétentions. Le jeune Charles Beethoven, en vertu d'une décision judiciaire, fut remis à son oncle, qui l'adopta et dès lors, n'épargna rien pour son éducation. Ce que cachait de bonté native et d'affectueuse tendresse la rude écorce du compositeur, on peut s'en faire une idée par la façon dont il comprit et remplit ses devoirs à l'égard de son fils adoptif. Soins malheureusement stériles ! tendresse prodiguée à un ingrat ! Tandis que l'avidité du gain entrait dans l'âme de Beethoven avec le désir d'enrichir l'enfant de son adoption, et que, dans cette vue, il s'épuisait en combinaisons arithmétiques et en calculs mercantiles ; tandis que, pour veiller de plus près à l'instruction du jeune homme, il refusait les offres brillantes qu'il recevait de Londres, que faisait l'indigne objet d'un pareil dévouement? Il étudie la philologie à Vienne ; mais la dissipation et l'amour du plaisir l'empêchent de passer ses examens, il se retourne alors du côté du commerce, mais dans cette nouvelle profession, la paresse chez lui est plus forte que la raison. Charles ne se contente

plus d'affliger son oncle par la légèreté de sa conduite ; dans un accès de désespoir il essaye de se donner la mort, en conséquence de quoi, il se voit l'objet d'une surveillance spéciale. Finalement on est réduit à l'incorporer dans un régiment.

Comprenez-vous à présent ce que dut souffrir Beethoven à la suite de tant de déboires, causés par cette famille dont il immortalisait le nom. Son caractère s'aigrit au delà de toute mesure, au point de le rendre dur et injuste envers ses plus fidèles amis. Sa robuste constitution subit le contre-coup fatal de cette disposition d'esprit. Une maladie du poumon sur laquelle on se trompa à l'origine, et qui fut traitée comme une hydropisie, l'emporta le 26 Mars 1827, à l'âge de cinquante-sept ans. Sur son lit de mort il manifesta les plus vifs sentiments de piété, reçut les sacrements de l'Eglise, et se réconcilia avec son rival Hummel, à cette heure suprême où l'homme a trop besoin de pardon pour conserver des ressentiments.

Beethoven était dans la vie privée, plein de manies bizarres qui le rendaient insociable. Sa défiance et son irascibilité sont connues. Dans les concerts qu'il dirigeait, il lui arriva plusieurs fois de s'emporter grossièrement contre les exécutants, quand ceux-ci avaient le malheur de commettre quelque faute. Ses amis les plus intimes n'étaient pas eux-mêmes à l'abri de sa colère et de ses soupçons.

Ces façons d'agir étaient bien faites pour écarter de sa personne les sympathies qu'on pouvait accorder à son génie. Le croira-t-on? il en vint en 1819 à toucher 400 florins comme à-compte sur le prix d'un oratorio *héroïque* qu'il s'était engagé à faire et qu'il ne fit jamais. Quelle pitié de voir le grand artiste encourir aux yeux des moralistes rigides, le reproche d'indélicatesse ! Ries, le plus distingué de ses élèves, prit des leçons de lui pour le piano, et il affirme que pendant quatre ans, il n'obtint que cinquante leçons, et

il ajoute même que, pendant qu'il était au piano, le maître composait ou faisait autre chose.

Si ses familiers et les personnes de son cercle intime avaient fréquemment à essuyer ses brusqueries, comment aurait-il été affable envers les étrangers? Beethoven ne ressemblait nullement à ces personnes illustres dont l'abord est si facile à quiconque désire faire leur connaissance, qui ont toujours une parole amicale pour les jeunes talents en quête d'une protection. Ici pourtant on est porté à excuser le travers du grand symphoniste, car la fausse bonté de tant de maîtres jaloux seulement de popularité a fait dans tous les temps plus de victimes que l'humeur sauvage des misanthropes. Que Beethoven, lors de la visite de Liszt, ne se soit pas extasié outre mesure sur le talent précoce de l'enfant-prodige, nous ne saurions le trouver mauvais; qu'il ait par deux fois décliné la visite de Rossini, nous le regrettons; mais les chefs d'école ont de ces susceptibilités qu'il faut comprendre pour les excuser, quand on ne peut pas les justifier tout à fait.

Aucun artiste n'a eu autant que Beethoven la conscience de ses talents supérieurs, ni plus de confiance dans sa renommée future. La lecture assidue qu'il faisait des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, avait fait naître en lui le désir d'avoir un historien de sa vie et de ses œuvres. Pendant sa dernière maladie qui dura quatre mois, on lui demanda quel serait le biographe qu'il choisirait parmi ses contemporains: "Rochlitz, répondit-il sans hésitation, s'il doit me survivre!"

Rochlitz, en 1827, renonça au projet d'écrire la vie de Beethoven, à cause de l'état de sa santé. Cette tâche incomba donc à Schindler qui s'en acquitta sinon avec talent, du moins avec conscience et le sentiment d'une amitié sincère que l'humeur de son maître ne parvint jamais à altérer.

Boileau nous apprend qu'il trouvait au coin d'un bois le mot qui l'avait fui ; Beethoven cherchait aussi l'inspiration en se promenant soit dans la campagne, soit dans les rues de Vienne. Quelque temps qu'il fît, rien ne l'empêchait de se livrer à de longues pérégrinations. Heureux s'il eût pu passer toute sa vie en plein air ! Rentré chez lui, il se mettait à écrire et à chiffrer sur les murs et les volets de l'appartement avec cette insouciance et ce sans gêne qui lui étaient habituels.

Un autre trait de mœurs qu'on rencontre souvent chez les grands esprits, c'est la distraction. Il en vint à oublier la véritable date de sa naissance ; il se rajeunissait de deux ans. Il n'est pas probable que ce fut par coquetterie. Beethoven était distrait à ce point qu'un jour à Vienne, entrant dans un restaurant, il demande la carte, et au lieu de faire son choix, il se met à noter au dos une idée musicale qui lui était venue à l'improviste. Le voilà rêvant, écrivant, tout entier à son inspiration, sans plus se soucier ni du lieu où il est, ni de l'objet qui l'y a amené. Puis, après avoir fait de la carte une partition, il se lève et demande ce qu'il doit.—Monsieur, vous ne devez rien, répond le garçon, car vous n'avez pas dîné.—Vous croyez que je n'ai pas dîné?—Non assurément.—Eh bien, donnez-moi quelque chose.—Que désirez-vous?—Ce que vous voudrez.

La Fontaine ne se fût pas conduit autrement.

Ces travers d'un homme de génie sont la rançon de ses facultés supérieures. Si nous les avons rapportés ce n'est pas pour amoindrir une personnalité qui restera toujours l'une des plus hautes dans la sphère de l'art. Mais que de justesse, au fond, dans ce mot de Gœthe : "C'est tout à fait la même chose que d'être grand ou petit : il faut toujours payer l'écot de l'humanité."

CRAMER, 1771—1858.

Cramer est peut-être l'homme de notre temps qui a rendu les plus grands services à l'enseignement du piano. Bon musicien, s'il est moins mélodiste que Clementi, il le surpasse dans l'emploi habile du mécanisme.

Cet artiste naquit à Mannheim le 24 février 1771. Un an après sa naissance, son père Guillaume Cramer, violoniste habile, se rendit à Londres. Les dispositions musicales de l'enfant s'étant révélées de bonne heure, on voulut le mettre à l'étude du violon, mais il n'avait de goût que pour le piano. Il montrait une aptitude si précoce pour cet instrument que son père consentit à lui laisser suivre son inclination et le confia aux soins de Benser dont il suivit les leçons pendant trois ans. En 1782, le jeune Cramer eut pour professeur Schroeter, et l'année suivante Clementi. Lorsque le départ de ce pianiste l'eut privé des avantages de son enseignement en 1784, il se mit à étudier avec zèle les ouvrages de Haendel et de Sébastien Bach. Déjà son talent d'exécutant s'était manifesté dans plusieurs concerts publics quand, en 1785, il s'initia à la théorie de son art sous la direction de Charles-Frédéric Abel.

Après avoir achevé son éducation musicale, Jean-Baptiste Cramer, devenu un virtuose de premier ordre, ne tarda pas à acquérir une légitime réputation en se faisant entendre de ville en ville. Il travaillait aussi à établir sa renommée de compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. En 1791, il retourna en Angleterre, pays qui avait été le berceau de son enfance. Ce fut là qu'il se maria et qu'il devint le professeur de piano que l'on sait. Son domicile principal resta fixé à Londres, mais il fit plusieurs vo-

yages sur le continent et habita à diverses époques Vienne et Paris. Il mourut à Kensington, âgé de quatre-vingt-sept ans, le 16 avril 1858.

Cramer a écrit cent cinq sonates de piano, réparties en 43 œuvres ; on a aussi de lui des concertos, des duos, etc. ; mais ses deux derniers cahiers d'études, la sonate ayant pour titre *la Parodie*, la sonate en *fa* majeur (œuvre 8) et la sonate en *ré* (œuvre 6) sont considérées comme ses meilleurs productions. Le style de Cramer, c'était la perfection avec toutes ses qualités : la correction du jeu et du phrasé, la finesse des nuances, le bon goût et une haute distinction. Cramer n'avait ni dans l'adagio la pénétrante sensibilité, ni dans l'allegro la largeur et la grandeur de Dussek ; mais il avait une délicatesse infinie dans l'art de modifier le son, pour détailler toutes les inflections du chant, et un éblouissant mécanisme dans les traits. Il jouait avec une clarté et une diction magistrales le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, et les fugues de Haendel.

On le voit, la longue existence de cet excellent professeur offre peu d'incidents ; ne peut-on pas dire des artistes ce que Fénelon a dit des peuples : Heureux ceux dont l'histoire n'est pas intéressante? Mais si le récit est court, l'éloge pourrait facilement être long. Il suffirait d'insister sur chacune des rares qualités que suppose cet enseignement de plus de soixante ans, et sur le mérite de chacune de ses compositions, depuis le morceau intitulé *le petit Rien* jusqu'aux études les plus savamment écrites.

Comme il ne s'agit que d'un pianiste et compositeur de sonates, un esprit chagrin répétera peut-être ce fameux mot si dur d'un mélophobe :—Sonate, que veux-tu?—La sonate pourrait répondre : "Monsieur, je veux donner à votre intérieur quelques charmes de plus. Je veux faire concurrence aux clubs et aux distractions extérieures, en vous donnant

une marque du talent, du goût de votre femme, de la grâce et de l'intelligence de vos filles ; je veux intéresser même votre cœur, qui ne peut se défendre d'un peu d'émotion, lorsque j'ai valu à des personnes si chères des applaudissements mérités. Je veux contribuer à votre bien-être en opérant une diversion utiles à vos graves pensées. Moi, humble sonate, je veux bannir de votre salon la médisance, pour y faire régner l'aménité, le bon ton, la politesse et le goût des plaisirs délicats.

SPONTINI, 1774—1851.

Gaspard Spontini naquit le 14 novembre 1774 à Majolati, dans la marche d'Ancône. Ses parents, simples cultivateurs, désirant qu'il entrât dans les ordres sacrés, le confièrent à l'âge de huit ans, aux soins d'un de ses oncles, Joseph, curé de Jesi, qui entreprit de lui enseigner le latin. Mais un de ces incidents, insignifiants en apparence, qui mettent parfois les enfants de génie dans le chemin de leur vocation réelle, empêcha le jeune Gaspard de suivre la carrière à laquelle il semblait voué par les intentions de sa famille. Ce fut la rencontre qu'il fit chez son oncle d'un facteur d'orgues nommé Crudeli. Cet homme avait été appelé à Jesi pour construire un de ces instruments. L'enfant, charmé des sons que tirait Crudeli, essaya de les imiter. Il n'en fallut pas davantage pour éveiller dans son âme le goût de la musique, et faire comprendre au facteur d'orgues que cet enfant possédait le germe d'un vrai talent. L'artiste en parla au curé qui, loin de se montrer disposé à encourager les dispositions

de son neveu, voulut l'en détourner. Spontini eut avec son oncle une discussion à la suite de laquelle il prit la fuite et se retira chez un frère de sa mère qui l'accueillit avec bonté et lui fit commencer ses études musicales sous la direction d'un maître de chapelle du lieu.

Au bout d'un an, l'oncle Joseph, était venu à résipiscence, et, quand le jeune transfuge retourna chez lui, il n'hésita plus à lui donner des maîtres capables de le guider dans la connaissance de l'art qu'il affectionnait. Après avoir étudié chez son oncle, le futeur auteur de la *Vestale*, entra au Conservatoire de Naples en 1791. Ses progrès furent tels qu'il obtint bientôt le titre de répétiteur.

En 1796, il écrivit un opéra qui fut joué à Rome avec un certain succès ; ce qui l'engagea à suivre cette voie. Sur ces entrefaites, l'invasion du territoire napolitain par l'armée française obligea la cour de se réfugier à Palerme. A défaut de Cimarosa, malade alors, ce fut Spontini qui charma les tristes loisirs de la royauté exilée de sa capitale. Sa santé s'étant altérée, il dut quitter la Sicile et se rendit à Rome, puis à Venise. Il fit représenter dans ces deux villes divers ouvrages qui furent assez bien reçus ; plus tard, il jugeait dédaigneusement ces productions oubliées de sa jeunesse.

En 1803, il se rendit à Paris. La plupart des compositeurs italiens qui sont venus se fixer en France y arrivaient précédés de leur réputation, aussi ont-ils, en général rencontré peu de difficultés. Spontini, dont les ouvrages n'étaient point connus au-delà des Alpes, se trouvait en arrivant à Paris dans des conditions bien différentes. Il se vit d'abord forcé de donner des leçons de chant. En février 1804, il fit jour un de ses ouvrages, qui fut bien accueilli du public ; mais plusieurs opéras qu'il donna ensuite n'obtinrent aucun succès ; ce qu'on attribua en partie à sa qualité d'étranger.

Voyant la scène nationale envahie par les artistes italiens, les musiciens français, et en particulier tous ceux qui se rattachaient au Conservatoire, avaient formé une ligue, destinée à écarter comme intrus les compositeurs dont le nom finissait en *i* ou en *o*. A l'arrivée de Spontini, la coalition se mit à l'œuvre.

Mais le maître prit une revanche éclatante lorsqu'il donna *Milton*, opéra en un acte. Le sujet en est tiré d'un épisode de la vie du poëte. Cet opéra fut quelque temps après suivi de la *Vestale;* ce dernier ouvrage mit le comble à la réputation de l'auteur. Et pourtant le plus difficile n'était pas d'écrire la partition, mais de la faire exécuter, étant donnée l'hostilité systématique dont nous avons parlé. En homme habile, le compositeur rechercha les bonnes grâces de l'impératrice Joséphine. Une cantate qu'il fit entendre en l'honneur du vainqueur d'Austerlitz le servit à souhait, et les artistes de l'Académie de musique, qui avaient d'abord repoussé la *Vestale* comme inchantable, se la virent imposer par ordre supérieur.

Après un an d'études, la *Vestale* affronta enfin la lumière de la rampe. Dix mois auparavant, en février 1807, Napoléon en avait fait exécuter quelques fragments aux Tuileries et il avait dit au compositeur: "Votre opéra abonde en motifs nouveaux; la déclamation est vraie; de beaux airs, des duos d'un effet sûr, un finale entraînant; la marche du supplice me paraît admirable; monsieur Spontini, je vous répète que vous obtiendrez un grand succès, il sera mérité." Plus de cent représentations consécutives confirmèrent la justesse de ce pronostic.

Aux répétitions, le chanteur primitivement chargé du rôle du grand pontife s'en acquittait si mal et témoignait d'une mauvaise volonté si impertinente que Spontini impatienté, lui arrachant la brochure des mains, la jeta au feu. Dérivis,

qui assistait à cette scène, s'élança vers la cheminée, plongea ses mains dans la flamme et en retira le rôle : "Je l'ai sauvé, je le garde ! s'écria-t-il." L'auteur y consentit et n'eut pas lieu de s'en repentir.

Deux ans environ après la *Vestale* parut *Fernand Cortez*, opéra en trois actes qui réussit peu à l'origine, par la faute des librettistes, mais après quelques remaniements dans le poëme, l'ouvrage eut un plein succès. La scène de la révolte est une des plus belles pages de musique qui aient été jamais écrites.

Spontini épousa, vers cette époque, la fille d'Erard, célèbre facteur de pianos. Peu après il devint directeur de l'Opéra italien, puis au bout de quelque temps révoqué de ses fonctions par M. de Rémusat, surintendant des théâtres ; enfin, quelques ouvrages qu'il donna, n'ayant pas eu tout le succès qu'il en attendait, il se décida à prêter l'oreille aux propositions du roi de Prusse, Frédéric Guillaume III. En 1820, l'auteur de la *Vestale*, se rendit à Berlin avec le titre de directeur général de la musique. Il remplit ce poste éminent de 1820 à 1840. Parmi les ouvrages qu'il fit représenter, on remarque *Nurmahal*, tiré de *Lalla-Rook* poëme de Thomas Moore ; il acheva aussi en 1837 *Agnès de Hohenstauffen*, dont le premier acte avait été joué dix ans auparavant. C'est un ouvrage d'une richesse extrême. La place de directeur de la musique donnait à celui qui l'occupait une haute influence sur les scènes lyriques de Berlin. Spontini s'en servit pour élever le niveau de l'éducation musicale des artistes prussiens, jusque-là plus préoccupés de jouer leurs rôles avec intelligence que de vocaliser correctement. Il eut la gloire de former des chanteurs là où il n'y avait eu que des acteurs.

Cependant les musiciens indigènes supportaient impatiemment la domination d'un étranger. Une ligue se forma contre

lui, ligue dont le comte de Brühl, intendant du théâtre royal, fut le chef, et dont Bellstab, rédacteur de la *Gazette de Voss*, se fit le porte-drapeau.

Spontini joignait à l'intolérance du génie un profond mépris pour ces tracasseries. Il redoubla la haine de ses ennemis en leur rendant guerre pour guerre, et, de part et d'autre, on dépassa souvant la mesure. Les mauvais procédés de ses ennemis le déterminèrent à prendre sa retraite à la mort de Frédéric-Guillaume III. Le nouveau roi, ne pouvant vaincre sa résolution, lui accorda généreusement une pension de 16,000 francs et le laissa partir.

L'auteur de la *Vestale* avait été nommé membre de l'Académie des beaux-arts en 1838, à la condition qu'il viendrait se fixer à Paris, à l'expiration de son engagement avec le roi de Prusse. De retour dans cette ville, il essaya de traiter avec l'administration de l'Opéra pour la représentation de ses anciens ouvrages ; mais il rencontra les dispositions les plus hostiles ; seule la Société des concerts du Conservatoire lui resta fidèle, et l'artiste eut plus d'une fois la consolation d'entendre applaudir ses ouvrages dans cette salle où trente ans auparavant se tenaient les conciliabules de ses ennemis.

Parvenu au comble des honneurs, décoré de tous les ordres de l'Europe, Spontini avait gardé au fond du cœur un vif amour pour le pays qui l'avait vu naître. Lorsque l'affaiblissement de sa mémoire et un commencement de surdité l'avertirent que sa fin était proche, il voulut dire adieu à son village natal. Le vieillard quitta Paris en 1850. Après avoir passé quelque temps à Jesi, il alla à Majolati. C'était le berceau de son enfance, ce devait être son tombeau.

Après y avoir fondé de ses deniers plusieurs établissements de bienfaisance, il y menait une vie heureuse avec la digne compagne de sa vie, quand il fut saisi d'un rhume violent. Ne voulant rien changer à ses habitudes de piété, il se rendit

à l'église par un froid rigoureux et revint chez lui avec la fièvre ; le 24 janvier 1851, il avait cessé de vivre.

BOIELDIEU, 1775—1834.

La génération qui vit le jour pendant les dernières années du dix-huitième siècle a fourni un grand nombre d'hommes de mérite en divers genres, et ce n'est pas son moindre titre de gloire que de compter parmi eux le prince de la musique légère en France, l'immortel Boieldieu.

François-Adrien Boieldieu naquit à Rouen le 15 décembre 1775. Son père était secrétaire de l'archevêque, et lui-même reçut les premières notions de l'art musical à l'église métropolitaine où il avait été placé comme enfant de chœur. Le chef de la maîtrise était un homme sévère, violent même. On raconte que le petit Boieldieu effrayé des conséquences qu'aurait pour lui une tache faite sur un livre de son maître, prit la fuite pour se soustraire au châtiment qui l'attendait. On l'atteignit lorsqu'il était déjà sur la route de Paris, et on le ramena à la maîtrise.

A l'âge de seize ans, Boieldieu joignait à quelques notions d'harmonie un talent agréable d'exécution sur le piano, et d'heureuses inspirations mélodiques. Il était déjà passionné pour l'art dramatique au point de consacrer toutes ses économies à aller entendre au théâtre de Rouen les opéras alors en vogue. Telles furent ses premières impressions, tels furent ses premiers maîtres. Plus d'une fois, quand l'argent lui faisait défaut, il recourait à la ruse, se glissait clan-

destinement dans la salle de spectacle à l'heure de la répétition, et, caché sous un banc, il attendait avec patience le moment où la représentation commencerait. L'audition des œuvres d'autrui ne faisait qu'exciter davantage en lui la vocation dramatique, et souvent il dut se dire comme Juvénal :

Ecouterai-je toujours, ne répondrai-je jamais?

Tant de difficultés se dressent au seuil de la gloire, qu'une forte dose d'illusions n'est pas inutile à ceux qui entreprennent d'en forcer l'accès. Boieldieu n'était riche que d'espérance et de courage, car le désordre causé par la Révolution dans l'organisation des églises, et la vente des bien du clergé, avaient ruiné sa famille. Mais le jeune artiste voyait l'avenir sous des couleurs qui lui dérobaient le présent. Avec trente francs dans sa poche et une partition sous le bras, il partit pour la capitale, cheminant à pied par raison d'économie. Hélas ! il fallut rabattre de ses rêves brillants. Les sociétaires de l'Opéra-Comique refusèrent l'œuvre d'un inconnu, et Boieldieu apprit bientôt par expérience combien il est difficile à un jeune homme de province de se produire à Paris. Il fut contraint en attendant mieux d'accorder des pianos. Ce rude noviciat se trouva pourtant avoir des avantages. Il rencontra même des sympathies utiles chez les chefs de la maison Erard où se réunissait alors l'élite des artistes. Boieldieu comprit alors qu'il lui manquait encore bien des connaissances, et, si sa préoccupation de produire un peu hâtivement l'empêcha de combler entièrement les lacunes de son savoir ; du moins, avec la rare aptitude dont il était doué, tira-t-il profit des observations de Chérubini et de Méhul.

Boieldieu avait une tournure distinguée, des manières aimables, en un mot les qualités de l'homme du monde. Pour tout dire, il plaisait. Ses romances, chantées par

Garat, faisaient le tour de Paris. Elles apprenaient aux amateurs le nom du jeune musicien, sans pour cela contribuer à l'enrichir. De son propre aveu, en effet, jamais l'éditeur Cochet ne paya une romance de lui plus de douze francs. Enfin, il trouva un librettiste qui lui confia le soin de mettre en partition un de ses ouvrages (1795).

Après avoir composé quelques opéras, parmi lesquels il ne faut pas oublier le *Calife de Bagdad*, il donna au monde des concertos et des sonates qui furent bien accueillis; ces ouvrages lui valurent en 1800, la place de professeur de piano, au Conservatoire. C'est dès ce moment qu'on le voit mettre plus de soin dans ses œuvres.

Mais l'artiste applaudi était, dans son intérieur, un homme fort à plaindre. Il avait épousé en 1802, une danseuse de l'Opéra, mais il ne tarda pas à se repentir de son mariage avec une femme de théâtre. Cette union, si peu convenable sous tous les rapports dura à peine une année. Une séparation eut lieu et Boieldieu se décida à quitter Paris. Il partit avec deux amis pour la Russie. Dès son arrivée, le czar Alexandre le nomma maître de la chapelle impériale, fonction purement honorifique, mais à laquelle on ajouta l'engagement d'écrire chaque année trois opéras sur des sujets choisis par l'empereur. Il est vrai que la littérature dramatique était à cette époque fort peu avancée en Russie, le compositeur dut donc se borner à mettre en musique quelques pièces jouées à Paris. De ce temps date la mise en scène par Boieldieu des chœurs d'Athalie.

Ce sont sept années durant lesquelles le génie du maître ne se manifesta par aucune production éclatante. Comblé de faveurs par l'empereur Alexandre, cher à la haute société russe, il n'en était pas moins hors de son élément naturel. D'ailleurs, si le despotisme impérial s'adoucissait dans les sphères élevées, allié à l'exquisite distinction des formes et

au vernis de l'éducation, il ne cessait de se montrer inquisiteur et tracassier dans les rangs inférieurs de la hiérarchie administrative. La police, toujours ombrageuse, l'était plus que jamais, pendant les guerres de Napoléon Ier contre le czar, et Boieldieu, qui ne se mêlait point de politique, faillit encourir ses soupçons parce qu'il avait eu la malheureuse idée d'expédier à un de ses amis en France un paquet de manuscrits. Les employés, selon l'habitude ouvrirent le ballot, et le premier morceau sur lequel tombèrent leur regards se trouvait commencer par ces mots : *si mi sol.* De là à lire *six mille soldats* et à conclure que l'auteur était un espion, il n'y avait pas loin, surtout de la part d'un fonctionnaire aussi zélé qu'ingénieux. A la vérité, la méprise fut bientôt expliquée, et cette grave affaire se termina par un éclat de rire.

En 1810, il revint en France, et quelque temps après, on créa pour lui au Conservatoire, une classe de composition, mais sa nomination fut mal accueillie des élèves et du personnel enseignant. Il ne fallut rien moins que l'affabilité naturelle de Boieldieu, et la bonté de son cœur pour apprivoiser tous ces farouches disciples de Catel et de Cherubini.

La mort de Méhul en 1817 laissait une place vacante à la section des beaux-arts de l'Institut. Boieldieu fut donc appelé au fauteuil de celui qu'il avait longtemps considéré comme un de ses maîtres, et dont il était devenu l'émule. Depuis cette époque jusqu'en 1825, il ne produisit rien d'important, mais cette année fut marquée par la représentation de la *Dame Blanche* qui devait mettre le comble à la réputation du compositeur. Tel est le charme de ce chef-d'œuvre, que depuis plus de quarante ans il figure au premier rang des opéras-comiques français.

La santé de Boieldieu commençait à s'altérer. Il chantait toujours en composant, ce qui le fatiguait beaucoup ; en

outre, les devoirs de l'enseignement, les conversations interminables au théâtre, les répétitions, toutes ces causes réunies avaient affecté si gravement les organes de la respiration que le repos était devenu nécessaire au compositeur. Il n'eut pas la sagesse de le prendre à temps.

Il fut enfin obligé de se démettre de ses fonctions de professeur au Conservatoire, et obtint une pension de retraite, bien qu'il lui manquât quelques mois de service pour y avoir un droit réglementaire. Charles X y ajouta les libéralités de sa cassette ; mais, avec la Révolution de 1830, commencèrent les embarras financiers de Boieldieu. Il se vit enlever la pension de retraite du Conservatoire, au moment où l'exil des Bourbons le privait de son royal bienfaiteur. A la même époque l'Opéra-Comique, qui venait de passer sous une nouvelle direction, retira au compositeur la rente de 1,200 francs que l'administration précédente lui avait jusque-là servie par reconnaissance pour les chefs-d'œuvre dont il avait enrichi son répertoire. Les inquiétudes causées par ces revers de fortune achevèrent d'altérer sa santé déjà fort compromise. Un voyage que le malade fit à Pise n'apporta aucune amélioration à son état. A son retour à Paris, une pension de 3000 francs lui fut allouée par le ministre de l'intérieur. Il songea alors à se rendre aux eaux dans les Pyrénées ; mais, arrivé à Bordeaux, il se trouva hors d'état de continuer son voyage. Il voulut rendre le dernier soupir dans sa maison de campagne de Jarcy près Grosbois, dans le département de Seine-et-Oise ; on l'y transporta et il mourut quelques jours après, le 8 octobre 1834. Ses obsèques furent célébrées dans l'église des Invalides ; on avait préparé pour cette circonstance la messe de *Requiem* de Cherubini, mais l'autorité ecclésiastique s'opposa à ce qu'elle fût exécutée, à cause de l'emploi des voix de femmes qui lui parut peu en rapport avec la cérémonie.

La première femme de Boieldieu étant morte en 1826, il s'était remarié et avait trouvé le bonheur domestique dans sa nouvelle union. Son fils Adrien Boieldieu, est aujourd'hui un compositeur distingué qui porte honorablement un nom illustre ; il a eu plusieurs succès au théâtre.

La perte du compositeur fut vivement sentie dans le monde musical où il avait conquis l'estime en même temps que l'admiration universelle. Personne ne sut mieux que lui découvrir le talent obscur, et lui faciliter les moyens de se produire : nous avons dit ailleurs ce qu'il fit pour Hérold, qui lui en garda toute sa vie une reconnaissance profonde ; pour Catel à qui il fit donner la croix d'honneur. Boieldieu était inaccessible à la jalousie, et, dans une lettre écrite à l'auteur de *Zampa*, on le voit s'indigner contre ceux qui l'ont représenté à tort comme un détracteur de la musique de Rossini. Il fallait bien mal le connaître pour lui prêter des sentiments d'envie à l'égard d'un confrère. Les deux compositeurs ont pendant quelque temps habité la même maison, et ont entretenu les relations les plus amicales. Quand bien même Boieldieu n'eût pas reçu du ciel une âme aimante et sympathique, sa gloire lui suffisait, et n'était-elle pas suffisante ?

HUMMEL, 1778—1837.

Le plus grand éloge qu'on puisse faire de Hummel, c'est de dire qu'il a été le premier élève de Mozart et pendant quelques années le rival de Beethoven. S'il n'a pas les ac-

cents sublimes du maître de Bonn, du moins la forme de sa pensée est ample et assez riche ; son harmonie est pleine et toujours agréable à l'oreille. Avec ces qualités, et venu dans un autre temps, il eût pu être le premier : il ne fut que le second parce que la comparaison s'établissait entre son talent et le génie extraordinaire de Beethoven.

Hummel naquit le 14 novembre 1778, à Presbourg, où son père était professeur de musique militaire. On lui enseigna le violon dès l'âge de quatre ans, et ce ne fut que l'année suivante, lorsqu'il eut commencé l'étude du chant et du piano, que ses aptitudes musicales se révélèrent par de rapides progrès. Sur ces entrefaites, son père perdit sa position ; resté sans ressources, il se rendit à Vienne avec son fils et devint chef d'orchestre dans un théâtre. L'enfant, alors à peine âgé de sept ans, était déjà un si habile virtuose sur le piano, qu'il ne tarda pas à fixer sur lui l'attention des juges les plus éclairés et de Mozart lui-même. On sait quelle aversion l'auteur de *Don Juan* éprouvait pour l'enseignement ; mais le plaisir de cultiver les dispositions d'un élève exceptionnellement doué triompha de ses répugnances, et il offrit d'être le maître du jeune Hummel, à une condition qui était encore un bienfait, celle de le loger chez lui, de façon à ne jamais le perdre de vue dans ses études.

Des propositions si avantageuses furent accueillies avec autant d'empressement que de reconnaissance. Sous la direction d'un tel maître, l'enfant déjà précoce acquit en deux ans une habileté prodigieuse. A neuf ans c'était un pianiste consommé, qui transportait d'admiration tous ceux qui l'entendaient. C'est alors que s'ouvre la carrière publique de Hummel. La première fois que son talent eut occasion de paraître au grand jour, ce fut dans un concert donné par Mozart à Dresde en 1787. Le succès qu'il y obtint inaugura une série de triomphes en Allemagne, en Angleterre et en

Hollande. Pendant une tournée en Ecosse, le jeune artiste publia à Edimbourg son premier ouvrage, consistant en un thème varié pour piano.

Hummel avait quinze ans quand il revint à Vienne, et il semblait qu'il n'eut plus rien à apprendre sous le rapport de l'exécution. Son père, homme d'une sévérité excessive, n'en exigea pas moins de lui un surcroît nouveau d'application, des études plus assidues. Jusque-là, il ne possédait d'ailleurs que des notions insuffisantes de composition : il compléta donc ses connaissances sous des maîtres en renom. En 1803, le prince Nicholas Esterhazy voulut s'attacher le jeune artiste pour sa chapelle ; Hummel entra au service du prince, cette place lui permettant de satisfaire son goût pour la musique d'Eglise. Sa première messe lui merita les éloges de Haydn. A cet ouvrage succédèrent d'autres compositions religieuses, ainsi que des opéras et des ballets accueillis avec faveur par le public viennois. Cependant il se passa plusieurs années avant que la réputation du maître franchit le Rhin. Ce fut Cherubini qui le fit connaître en France en 1806 ; il rapporta de Vienne la grande fantaisie en *mi bémol*, et la fit exécuter au concours du Conservatoire. Nous ne dirons pas qu'elle devint populaire. Le caractère élevé de la musique de Hummel exige de la part des auditeurs des dispositions morales analogues, mais ceux qui purent l'apprécier, c'est à dire les artistes, accordèrent au compositeur toute l'estime à laquelle il avait droit, et ce concerto est devenu depuis cette époque le morceau classique par excellence, un morceau de concours : c'est tout dire.

Après avoir quitté en 1811 la maison du prince Esterhazy, Hummel vécut à Vienne en donnant des leçons de piano jusqu'en 1816. Au mois d'octobre de cette année il fut appelé à l'emploi de maître de chapelle du roi de Wurtemberg, fonctions qu'il échangea au bout de quatre ans contre un

service analogue à la cour du grand-duc de Saxe-Weimar. En 1822, il profita d'un congé pour visiter la Russie où il reçut un accueil bienveillant.

Depuis longtemps une vive inimitié existait entre Beethoven et lui : la rivalité des talents avait été le point de départ de leur querelle, et l'humeur amère de l'immortel symphoniste avait fait le reste. Mais quand Hummel apprit que l'auteur de *Fidelio* touchait à ses derniers moments, il accourut en toute hâte pour se réconcilier avec lui. A la vue de son ancien rival expirant, des larmes coulèrent de ses yeux, tribut payé à une ancienne amitié que de déplorables dissentiments avaient remplacée par la haine. Beethoven tendit la main à Hummel, et tous deux s'embrassèrent, se pardonnant leurs mutuels griefs. Cette scène touchante causa une profonde émotion à ceux qui en furent témoins.

En 1829, Hummel se rendit pour la seconde fois à Paris, mais sans y retrouver ses premiers succès. Le célèbre virtuose avait-il baissé, ou bien ne faut-il voir là qu'un effet de la légèreté qui porte les Parisiens à se dégoûter le lendemain des admirations de la veille? Quoi qu'il en soit, la population de Londres ne lui fit pas un meilleur accueil. A la suite de ce voyage, l'artiste en fit un autre en Pologne, puis il revint à Weimar où il mourut le 17 octobre 1837, âgé de cinquante-neuf ans.

Inférieur dans l'emploi des ressources sonores du piano à quelques artistes venus après lui, tels que Liszt et Thalberg, Hummel, au dire des personnes qui l'ont entendu, ne le cédait à aucun pour la correction, l'élégance et le régularité du jeu. Ses improvisations ressemblaient plutôt à des compositions méditées à l'avance qu'à des morceaux conçus et exécutés *ex tempore*, tant il savait y introduire d'ordre et de clarté.

Sa musique dramatique n'est qu'estimable. Ce qui l'a classé parmi les maîtres les plus distingués de ce siècle ce sont ses compositions religieuses et ses pièces instrumentales. Le grand septuor en *ré mineur* est son chef-d'œuvre, et a servi de type pendant longtemps pour les compositions analogues. Les concertos en *la mineur*, en *mi majeur* et en *la Bémol* sont connus de tous les pianistes. On exécute encore de lui quelques excellents trios pour piano, violon et violoncelle.

Nature plus tranquille, tempérament moins passionné. Hummel aime les paysages calmes, il ne hante pas les escarpements sauvages, les cimes abruptes où se complait le Titan Beethoven. Aussi est-il l'auteur de la plus belle musique religieuse allemande. Si la volonté inflexible de son père n'eût pas fait de Hummel un virtuose, toutes les facultés de cette belle organisation se seraient indubitablement dirigées vers cette partie de l'art. Ce fut ce goût qui le porta à préférer l'emploi de maître de chapelle du prince Esterhazy à celui de directeur de la musique du théâtre Impérial, emploi qui lui avait été proposé par le baron Braun. Il est donc très-regrettable que l'œuvre de musique sacrée de ce maître soit si restreint ; trois messes solennelles et quelques motets, c'est à peu près tout ce que nous connaissons de lui. Ces derniers ouvrages se recommandent par un caractère soutenu de grandeur et de piété, aussi bien que par des chœurs pleins d'une harmonie profonde et variée.

AUBER, 1782–1871.

Auber (Daniel-François-Esprit) naquit à Caen le 29 janvier 1782, pendant un voyage que ses parents qui habitaient Paris, firent en Normandie. Son père était un riche marchand d'estampes. C'était un homme instruit, grand amateur de belles choses et bon musicien. L'élite des artistes se réunissait chez lui, et son salon retentissait de perpétuels concerts. Voilà sans doute ce qui a inoculé le goût de la musique à notre artiste.

Auber fut d'abord destiné au commerce ; mais cette profession était peu en harmonie avec une nature attirée vers les études musicales par un instinct irrésistible. Comme la plupart des artistes en tout genre, il donna de bonne heure des marques d'une vraie vocation. Le monde, où son esprit le faisait accueillir volontiers, eut les prémices de son talent. Le jeune musicien, qui avait appris les éléments de la musique et le piano avec un habile professeur, s'exerça à composer quelques romances qui furent tout de suite remarquées dans le cercle d'amateurs et de personnes de goût qu'il voyait. Entre autres morceaux qu'il composa à cette époque la romance intitulée *le bonheur* eut une grande vogue et lui fit déjà une certaine réputation.

Son père l'ayant attaché à une maison de banque, le jeune homme fut bientôt dégoûté des affaires, et fut saisi d'un violent désir d'abandonner les chiffres. N'osant point avouer son dégoût, il prétendit avoir besoin de mieux acquérir le maniement des affaires, et partit pour Londres en compagnie d'un jeune banquier, dont le voyage avait pour but aussi de se mettre au courant des affaires de comptoir.

Mais arrivé à Londres, Auber laissa son compagnon fréquenter les maisons de commerce ; quand à lui, il brûla toutes les lettres de recommandation qu'il avait reçues au départ pour les négociants de la Cité, et répondit avec joie à l'accueil bien flatteur des salons anglais qui s'ouvraient devant son talent musical. Ceci avait lieu pendant la paix que venait de signer la Grande-Bretagne avec le premier Consul. Mais la rupture du traité d'Amiens vint mettre fin à cette existence si douce. Auber après seize mois de résidence à Londres, fut obligé de revenir à Paris, beaucoup moins apte aux affaires qu'il ne l'était avant de partir.

A son retour il composa un opéra qui fut répété dans un salon où se réunissaient beaucoup d'artistes ; son père apercevant Cherubini parmi ces derniers, jugea à propos de lui demander ce qu'il pensait de l'ouvrage de son fils : "Il a du talent," répondit l'auteur de *Lodoïska*," mais on voit qu'il n'a pas fait de grandes études musicales."—"A quoi songez-vous donc? je l'ai mis sous la direction des premiers artistes."—"Mon cher monsieur, sachez que les artistes ne vendent pas leur secret, ils le donnent." Enfin il fut convenu que Cherubini dirigerait le jeune homme dans ses nouvelles études. Auber souscrivit à l'engagement ; il étudia avec ardeur sous la forte direction du maître qui sut si bien marier le goût français à la forme italienne, et qui transmit à son élève sa science musicale.

Après avoir complété son éducation sous un tel maître, Auber affronta la scène en 1813 par un opéra-comique. C'était un début peut-être trop hâtif, quoique l'auteur eût alors trente et un ans. Peu de compositeurs ont commencé aussi tard leur carrière lyrique ; mais aucun n'a regagné si brillamment le temps perdu.

Le public accueillit froidement l'ouvrage. Le compositeur fit alors une retraite prudente et ne se produisit de nou-

veau qu'au bout de plusieurs années, lorsqu'un changement de fortune l'eût obligé à demander des ressources à ce qui n'avait été pour lui jusque-là qu'une distraction. En 1819, l'Opéra-Comique donna de lui un autre opéra en un acte. Cette seconde œuvre ne réussit pas mieux que la première. La vogue de l'illustre maître commença seulement l'année suivante. De nombreux ouvrages lui obtinrent la célébrité, mais il conquit la gloire avec la *Muette de Portici* (Masaniello), opéra en cinq actes, qui fut représenté le 29 février 1828.

Cet opéra est d'un commun aveu, le chef-d'œuvre du compositeur. Le livret, écrit en partie par Scribe, a, comme on sait, pour sujet l'élévation et la chute de Masaniello ; l'introduction au théâtre et dans un opéra, d'une jeune fille muette a été une inspiration aussi heureuse qu'elle était hardie. La partition de la *Muette* est d'une richesse extrême. Airs, duos, prières, cavatines, barcarolles, chœurs, airs de danse, orchestration, tout a du caractère et est du plus grand effet. Par un tour de force qui est un des mérites les plus singuliers de cet opéra, quoique ce soit peut-être celui qu'on remarque le moins, la langue musicale exprime ici avec une précision admirable les sentiments que la pauvre Fénella ne peut rendre que par ses gestes. L'ouverture est brillante et originale ; enfin c'est une fête pour l'oreille.

On rapporte qu'en 1830, le roi appela l'auteur de la *Muette* au palais : "Ah ! monsieur Auber, lui dit-il en le prenant à part dans l'embrasure d'une fenêtre, votre opéra nous a été plus utile que vous ne paraissez le croire."—"Comment cela Sire?" — Toutes les révolutions se ressemblent : chanter l'une, c'est provoquer l'autre. Que puis-je faire pour vous être agréable?" —"Ah ! Sire, je n'ai pas d'ambition."—"J'ai l'intention de vous nommer directeur des concerts de la cour. Soyez certain que j'aurai de la mémoire." Mais

ajouta-t-il en lui prenant le bras d'un air tout à fait cordial pour le ramener au milieu des salons, "à dater de ce jour, vous comprenez bien monsieur, je tiens à ce que la *Muette* soit jouée un peu moins souvent."

Ce fut quelque temps avant cette époque qu'Auber se mit en collaboration avec Scribe. Que d'ouvrages admirables ne devons nous pas au rapprochement de ces deux hommes! Entre eux existait une sympathie que l'on est tenté de croire providentielle. Doués l'un et l'autre d'un talent flexible, varié et populaire, ils se prêtaient mutuellement appui. Ce fut donc une bonne fortune pour notre compositeur d'avoir trouvé un tel librettiste.

De 1830 à 1840, les œuvres du maître se distinguent par la variété des effets, la science des combinaisons du rythme, la finesse des détails de l'orchestration et une verve spirituelle. Mettons en première ligne *Fra Diavolo*, opéra-comique en trois actes, représenté le 8 janvier 1830. Le livret est un des plus divertissants de Scribe, et la partition une des meilleures d'Auber. Le temps n'a nullement vieilli ces mélodies éblouissantes, et c'est là assurément le signe d'une véritable originalité. Qui n'a pas entendu l'ouverture!

Le Dieu et la Bayadère, opéra-ballet en trois actes, représenté la même année, contient une ouverture qui est une des plus jolies pièces du compositeur. Cet ouvrage fut bientôt suivi de plusieurs autres qui tous obtinrent de grands succès. Le *Domino noir*, marque le point culminant du talent d'Auber, mais ce qui le plaça au premier rang des maîtres de la musique piquante et gracieuse, ce fut l'opéra *Les Diamants de la couronne.*

La nécessité de faire un choix parmi tant de chefs-d'œuvre, nous oblige à passer sur un grand nombre de productions. Faisons mention d'une anecdote qui montre la facilité de travail d'Auber: A la dernière répétition de la *Sirène*, après

avoir écouté l'ouverture, il se frappe le front et dit : "Voilà qui est détestable ; je ne conserverai pas une pareille musique. Il faut la changer."—"Mais c'est impossible monsieur," dit le régisseur, "nous n'avons pas le temps. L'affiche annonce la pièce pour demain."—"Bah! Prévenez le chef d'orchestre." Neuf heures du soir sonnaient. Auber s'installe au théâtre même, compose une seconde ouverture, dirige les copistes, et rapporte à minuit la nouvelle ouverture qui était magnifique et qui fut bissée le lendemain.

Mais c'est surtout dans *Haydée*, opéra-comique représenté le 28 décembre 1847, que le talent rajeuni du chef de l'Ecole française arriva à sa plus grande hauteur. Scribe avait arrangé des situations émouvantes sur un sujet assez neuf et original. Il n'en fallut pas plus au musicien pour écrire une de ses plus riches partitions. L'effet général en est dramatique et parfaitement approprié à la nature du sujet. L'instrumentation est colorée, toujours élégante, et l'harmonie ne manque ni de nouveauté, ni d'effet. On remarque dans l'ouverture un charmant solo de hautbois. Après la représentation de cet opéra, Louis-Philippe envoya au maëstro la croix de commandeur de la Légion d'honneur. Ajoutons que ce fut aussi après avoir entendu *Le lac des fées* que Frédéric-Guillaume de Prusse envoya à Auber un anneau magnifique ; à l'époque de la *Muette*, il avait déjà reçu de ce prince une tabatière enrichi de pierres précieuses.

Le compositeur fut moins heureux dans l'*Enfant prodigue*. On aurait pu tirer un bien meilleur parti de la parabole évangélique. Il réussit mieux dans plusieurs ouvrages qu'il produisit quelque temps après, particulièrement dans le *Premier jour de bonheur ;* il avait alors quatre-vingt-sept ans. Ce jour-là, tout le monde criait au miracle. Il y eut bien des couronnes tressées pour la tête blanche de l'Anacréon musical, bien des métaphores sincères pour célébrer ce prin-

temps éternel et ces primevères du génie qui étaient écloses sous les neiges de la vieillesse !

Une chose singulière à remarquer dans la vie de ce compositeur est son indifférence pour la renommée musicale. Rossini jadis, simulait une attaque de nerfs dès qu'il entendait de la musique, et les pianos étaient impitoyablement exclus de sa maison. Quant à Auber, jamais il n'a assisté à la représentation d'une de ses pièces. Il s'est refusé à voir le spectacle émouvant d'un public heureux ; il ne tenait pas à ressentir cette joie de l'artiste auquel s'adressent les bravos.

Auber a obtenu de ses contemporains les distinctions les plus hautes et les plus précieuses. Il était membre de l'Institut, commandeur de la Légion d'honneur, et avait succédé à Cherubini comme directeur du Conservatoire. Jusqu'à sa mort arrivée le 12 mai 1871, il a toujours joui d'une santé parfaite. Il présidait assidûment à tous les exercices généraux et concours des élèves ; il se faisait un devoir d'assister aux cérémonies officielles auxquelles il était convié, et malgré tant d'occupations, il savait organiser sa vie de telle sorte qu'il put consacrer au travail de la composition plusieurs heures par jour, ayant pour fidèle compagnon un bon petit piano de Sébastien Erard, de quatre octaves et demie.

Il avait beaucoup d'esprit naturel qu'il enveloppait sous des dehors délicats et des manières distinguées. On pourrait remplir un livre de ses bons mots. Il était le premier à plaisanter sur son âge. A une soirée musicale dirigée par lui-même, le rédacteur du *Figaro* soulevant de l'épaule du compositeur un cheveu blanc, reçut ces paroles qui étaient accompagnées du plus fin sourire, "Ce cheveu est à quelque vieillard qui sera passé près de moi." Il avait alors quatre-vingt-sept ans.

Bien des musiciens à grand fracas seront depuis longtemps oubliés, alors que telles mélodies d'Auber voltigeront encore dans l'air, fraiches, vives, scintillantes. Tant qu'il y aura un salon et un piano, Auber vivra.

PAGANINI, 1784—1840.

Le monde ne reverra peut-être jamais un violoniste comme Paganini. Virtuose extraordinaire, il a eu de plus la fortune de paraître au bon moment, dans un temps où le tour de force en tous genres était à l'ordre du jour. Seulement, son violon domina tous les autres instruments dans le *Tutti* romantique de 1830.

Nicolas Paganini, né à Gènes, le 18 février 1784, était fils d'un facteur du port qui, chose assez fréquente chez les Italiens de la classe populaire, avait un goût prononcé pour la musique et jouait même avec agrément de la mandoline. Les dispositions du futur artiste attirèrent bientôt l'attention de son père qui résolut de les cultiver ; mais il s'employa avec tant de brutalité à cette tâche que tout autre que Paganini eût pu se laisser rebuter par les mauvais traitements, et prendre en dégoût un art dont les leçons n'avaient rien de séduisant. Par bonheur l'enfant semblait avoir été créé pour être musicien. A six ans il jouait déjà agréablement du violon. Il fit de tels progrès, qu'à huit ans il put écrire une sonate de violon. L'année suivante, on l'entendit avec ad

miration exécuter des variations de sa composition sur l'air de la *Carmagnole* dans un concert donné à Gènes. Vers le même temps, son père le conduisit à Parme où il étudia sous d'excellents maîtres. Ghiretti lui enseigna le contre-point. Toutefois l'élève n'était pas des plus dociles : sa précoce originalité, déjà en quête d'effets nouveaux, acceptait difficilement les usages traditionnels qui forment la base de l'enseignement.

Revenu à Gènes, Paganini composa ses premiers essais pour son instrument ; il y accumulait tant de difficultés que lui-même était obligé de travailler longtemps ses propres œuvres pour parvenir à les exécuter. Il n'arrivait quelquefois à effectuer un trait qu'après dix ou douze heures d'efforts. C'est par cette application héroïque qu'il jeta les fondements d'un talent qui défia toute comparaison.

Au commencement de 1797, il inaugura ses tournées artistiques en parcourant avec son père les principales villes de l'Italie. Partout son étonnante habileté lui fit des admirateurs ; mais il retrouvait au logis plus de mauvais traitements que de marques d'affection. A force d'instances, il obtint enfin de son père l'autorisation de se rendre à Lucques pour la fête musicale de la Saint-Martin. L'artiste émancipé du joug paternel marchait à pas de géant dans la voie de la célébrité et de la gloire ; mais la maturité de sa raison n'était pas aussi précoce que celle de son génie. Rappelons-nous qu'il n'avait pas quinze ans lorsqu'il prit en main le gouvernement de sa vie.

La plus grave faute de Paganini fut de contracter la passion du jeu et de se lier avec des gens qui plus d'une fois lui volèrent en une soirée le produit de plusieurs concerts. Sans parler du tort que ces habitudes firent à sa réputation, il en résulta pour le jeune musicien des embarras financiers qui l'obligèrent même de temps à autre à vendre son violon. Un

jour qu'il s'était vu dans cette nécessité et qu'il devait donner un concert à Livourne, il pria un Français, fort adonné à la musique, de lui prêter son violon, un magnifique Guarnerius. Après le concert, ce Français refusa de reprendre son instrument en disant : "Je me garderai bien de profaner des cordes que vos doigts ont touchées ; c'est à vous maintenant que mon violon appartient." Paganini ne se sépara plus du violon qui lui était offert d'une façon si honorable, et il s'en servit dorénavant dans tous ses concerts. A Parme, Pasini, peintre et amateur de musique, l'avait mis au défi de jouer un concerto manuscrit d'une exécution extrêmement difficile ; il n'hésita même pas, tant il était sûr de son fait, à lui promettre, en cas de réussite, un très-beau violon de Stradivarius.—"S'il en est ainsi, répondit Paganini, vous pouvez lui faire vos adieux." En effet, l'exécution fut telle, séance tenante, que Pasini eut à lui donner l'instrument.

Désordre et génie, ces deux mots résument la jeunesse de Paganini. S'il aimait son art, il n'aimait pas moins le plaisir. Il est vrai que le remède jaillit quelquefois de l'excès du mal. C'est ainsi qu'il se corrigea de sa passion effrénée pour le jeu. Nous mettons sous les yeux du lecteur la page curieuse dans laquelle il a raconté lui-même les circonstances de sa conversion.

> "Je n'oublierai jamais, dit-il, que je me mis un
> "jour dans une situation qui devait décider de toute
> "ma carrière. Le prince de X., avait depuis long-
> "temps le désir de posséder mon excellent violon, le
> "seul que j'eusse alors, et que j'ai encore aujourd'hui.
> "Un jour, il me fit prier de vouloir bien en fixer le
> "prix ; mais ne voulant pas me séparer de mon ins-
> "trument, je déclarai que je ne le céderais que pour
> "deux cent cinquante napoléons d'or, Peu de temps

" après, le prince me dit que j'avais probablement
" plaisanté en demandant un prix si élevé pour mon
" violon, et ajouta qu'il était disposé à en donner
" deux mille francs. Précisément ce jour-là je me
" trouvai en grand besoin d'argent, par suite d'une
" assez forte perte que j'avais faite au jeu, et j'étais
" presque résolu de céder mon instrument pour la
" somme qui m'était offerte, quand un ami vint m'in-
" viter à une partie pour la soirée. Mes capitaux
" consistaient alors en trente francs, et déjà je m'étais
" dépouillé de bijoux, montres, bagues etc. Je pris
" aussitôt la résolution de hasarder cette dernière res-
"source, et, si la fortune m'était contraire, de vendre
" le violon et de partir pour Saint-Pétersbourg, sans
" instrument et sans effets, dans le but d'y rétablir
" mes affaires. Déjà mes trente francs étaient réduits
" à trois, et je me voyais en route pour la grande cité,
" quand la fortune, changeant en un clin d'œil, me fit
" gagner cent francs avec le peu qui me restait. Ce
" moment favorable me fit conserver mon violon et
" me remit sur pied. Depuis ce jour je me suis re-
" tiré du jeu, auquel j'avais sacrifié une partie de ma
" jeunesse, et, convaincu qu'un joueur est partout mé-
" prisé, je renonçai à ma funeste passion."

Paganini cessa d'être un joueur, mais il resta un homme fantasque et bizarre. N'est-il pas étrange de le voir soudain abandonner son instrument et se passioner pour la guitare en même temps qu'il étudie l'agronomie dans le château d'une protecteur? Quatre ans environ se passent dans ces occupations, puis le violoniste revient à la conscience de lui-même et reprend le cours de ses voyages. En 1805, il est à Lucques où il séjourne pendant trois ans. Un de ses tours de force, à cette époque est la *scène amoureuse*, écrite pour

deux cordes seulement du violon, la chanterelle et la quatrième, Il en vint plus tard à exécuter des morceaux entiers sur la quatrième corde.

Jusque-là le talent de l'illustre virtuose n'avait guère eu pour théâtre que la Lombardie ; en 1808, il quitta Lucques, et pendant dix-neuf ans, il parcourut les différentes villes de la Péninsule. C'était un météore qui resplendissait tout à coup dans un endroit, puis, dont on perdait la trace jusqu'à ce qu'il reparût dans un autre avec un nouvel éclat. Tout était mystérieux dans cette existence coupée alternativement d'apparitions brillantes et d'éclipses profondes. Les fréquentes indispositions de l'artiste auraient suffi à expliquer pourquoi il restait quelquefois si longtemps éloigné du public ; mais la crédulité populaire et le goût de la foule pour le romanesque n'aiment pas à se payer de raisons aussi simples. On aima mieux accepter sur le compte de l'éminent musicien, d'ineptes calomnies propagées par la haine et la jalousie de ses rivaux. Les uns prétendaient qu'il avait tué quelqu' un dans un accès d'humeur vindicative ; les autres représentaient Paganini comme un meurtrier qui aurait utilisé les loisirs forcés d'une prison pour perfectionner son jeu.

La merveilleuse habileté qu'il avait acquise sur la quatrième corde du violon était, au dire de ses détracteurs, le fruit d'une longue détention. Ces rumeurs mensongères, dont les gazetiers de France et d'Allemagne se firent avec trop de complaisance les échos, tourmentèrent longtemps la vie de l'artiste. Elles ne se dissipèrent qu'à l'apparition d'une lettre explicative, conçue en termes catégoriques et insérée dans la *Revue musicale* de M. Fétis.

Mais si son génie ne pouvait être nié de personne, son humeur hautaine et dédaigneuse à l'égard de ses émules, son mépris des conventions sociales, l'oubli des services rendus, un certain charlatanisme de mise en scène, qu'il n'oublia pas

assez, étaient de nombreux prétextes à l'esprit de dénigrement. Les habitants de Livourne qui avaient été des premiers à l'encourager de leurs bravos lui firent un accueil peu aimable lorsqu'il retourna chez eux : " Dans un concert donné à Livourne, dit-il, un clou m'entra dans le talon ; j'arrivai en boitant sur la scène, et le public se mit à rire. Au moment où je commençais mon concerto, les bougies de mon pupitre tombèrent : autres éclats de rire dans l'auditoire ; enfin, dès les premières mesures, la chanterelle de mon violon se rompit, ce qui mit le comble à la gaieté ; mais je jouai tout le morceau sur trois cordes et je fis fureur." Il est seulement fâcheux que cet accident de chanterelle brisée ait eu plusieurs éditions : il y a des gens malintentionnés qui ont trouvé cela peu naturel, et n'y ont vu qu'une manœuvre destinée à faire briller l'habileté exceptionelle du virtuose.

Après s'être fait entendre encore dans beaucoup de villes d'Italie. Paganini se mit en état d'accomplir un projet que l'état de sa santé ne lui avait pas permis d'accomplir jusqu' alors. Il partit pour Vienne et y arriva le 16 mars 1828. Quelques ovations qu'il eut reçues dans sa patrie, elles n'approchaient pas de celles dont il fut l'objet dans la capitale de l'Autriche. C'était de la terreur superstitieuse qu'on éprouvait à la vue de cet homme d'aspect méphistophélique, jouant, avec la puissance que l'on sait, les fameuses variations des *Sorcières*. A cette époque où la photographie n'existait pas encore, le portrait des hommes célèbres avait sa place marquée sur les tabatières et les étuis à cigares : cette distinction enviée ne manqua pas à Paganini qui eut de plus l'honneur de donner son nom aux nouvelles modes de chapeaux, de chaussures, de robes, de gants etc. De Vienne il alla à Prague où il fut moins heureux auprès du public ; mais toutes les autres villes de l'Allemagne surent le consoler de l'indifférence que les Bohémiens lui avaient témoignée. En-

fin Paris eut à son tour la fortune de posséder le fameux virtuose. Dès son premier concert donné à l'Opéra le 9 mars 1831, il devint l'idole du dillettantisme français. Dans le courant de la même année, il fit un voyage en Angleterre, et préleva sur la curiosité britannique un impôt que les journaux de ce pays eurent le mauvais goût de trouver trop lourd, et dont ils prirent texte pour accuser le grand artiste de cupidité. Lorsqu'il eut réuni dans ses pérégrinations musicales à travers l'Europe, des capitaux assez considérables, Paganini songea à les utiliser en achetant des terres. Ce fut l'occasion d'un voyage qu'il fit en Italie en 1834. Entre autres propriétés, il acquit aux environs de Parme la villa Gajona.

Deux ans après, revenu à Paris, il dut soutenir un procès contre les propriétaires d'un Casino auxquels il avait engagé le concours de son talent, mais qu'il n'avait pu satisfaire par suite de l'affaiblissement de sa santé. Le tribunal se prononça contre l'artiste qui fut condamné, sous peine de prison, à payer la somme de cinquante mille francs. Paganini ressentait déjà les atteintes de la phthisie dont il mourut. L'un des derniers actes de sa vie répondit victorieusement au reproche d'avarice qu'on avait si souvent formulé contre lui. En 1838, après avoir assisté au Conservatoire à l'exécution des deux premières symphonies de Berlioz, son enthousiasme fut tel qu'il envoya à l'auteur à titre d'hommage la somme de vingt mille francs. La carrière du violoniste ne pouvait être couronnée par un trait plus honorable. Quelque temps après, la maladie s'étant aggravée l'obligea de prendre l'air du Midi ; mais ni le climat de Marseille ni celui de Nice ne purent apporter de soulagement à son état. Il mourut dans cette dernière ville, le 27 mai 1840 âgé de cinquante-six ans.

Comme si tout devait être étrange dans la vie de Paganini, le clergé lui refusa les honneurs de la sépulture chrétienne, soit qu'il eût refusé de recevoir les sacrements, soit pour

quelque autre cause. Les difficultés qui s'élevèrent à cette occasion, durèrent pendant plusieurs mois. Enfin, à la suite de longs pourparlers entre l'autorité épiscopale de Nice, celle de Parme, et les amis du défunt ; ceux-ci obtinrent d'inhumer le corps près de l'église du village de Gajona.

Paganini légua sa fortune estimée à deux millions à son fils unique Achille, sous la réserve de quelques legs particuliers. Il ne laissa point d'héritier de son génie, et le secret auquel il attribuait sa merveilleuse habileté disparut avec lui dans la tombe. On peut après tout se demander si ce secret était autre que celui d'une organisation hors ligne servie par une persévérence infatigable.

SPOHR, 1784—1859.

Le malheur de Spohr, c'est de ne point occuper le premier rang dans un genre où le public se montre fort exigeant, et où il a beaucoup de peine à ne point trouver ennuyeux ce qui n'est pas prodigieux. Si la frivolité egoïste de nos amateurs pouvait admettre qu'il y a des degrés dans la grande musique, et que, pour n'être point l'égal des Haydn, des Mozart et des Beethoven, on n'en est pas moins quelquefois un compositeur très-remarquable, alors sans doute, meilleure justice serait rendue à un artiste grave et digne, d'une correction continue, d'une sagesse toujours la même, qu'il traite la partie vocale ou l'orchestre. Les gens du métier sont au-

jourd'hui les seuls à apprécier ce style pur et tempéré, comparable à un beau ciel d'automne, aux teintes légèrement grisâtres, qui ne recèle pas la foudre, et qu'on aime encore à contempler.

Louis Spohr naquit à Brunswick le 5 avril 1784. Il était fils d'un docteur en médecine, qui, deux ans après la naissance de son enfant alla s'établir à Seesen. Ce fut dans cette petite ville que se passèrent les premières années du futur compositeur. Pour aimer la musique l'enfant n'eut qu'à obéir à une sorte de vocation héréditaire, car son père était passionné pour cet art, et il excellait à jouer de la flûte, tandis que sa mère avait du talent sur le claveciu. Les concerts de société auxquels le jeune Spohr assistait dans la maison paternelle éveillèrent ses facultés naissantes. Plus heureux au début que beaucoup d'autres artistes qu'on voit contrariés dans leurs aspirations par des parents ambitieux ou intéressés, il ne rencontra que des encouragements chez les siens. Sa famille l'envoya de bonne heure à Brunswick pour y étudier sous la direction de Maucourt, violoniste de la chapelle du prince. On a la preuve de son étonnante précocité dans un fait analogue à celui qui a déjà été rapporté au sujet de Kreutzer. A l'âge de douze ans, il se fit entendre et applaudir à la cour dans un concert de violon de sa composition. Un talent si prématuré excita l'intérêt du duc de Brunswick qui, en 1798, attacha le virtuose à la musique de sa chapelle ; il avait alors quatorze ans. Trois ans après, Spohr suivit les leçons de François Eck, réputé le meilleur violoniste de l'Allemagne, et quand celui-ci partit pour la Russie, le jeune virtuose l'accompagna, pourvu d'une pension qui lui avait été faite par le duc de Brunswick.

A son retour, après une absence de dix-huit mois, notre artiste acheva son éducation musicale, ne voulant entreprendre qu'à coup sûr sa première tournée de violoniste con-

certant. Ce voyage qu'il préparait par les plus patientes études et dans lequel il visita les principales villes de la Saxe et de la Prusse, fut une véritable ovation dont le compositeur partageait l'honneur avec le virtuose. A la suite d'un éclatant succès obtenu à Gotha en 1805, Spohr se vit offrir la place de maître de concert à la cour ducale ; il l'accepta non sans avoir, au préalable, demandé et reçu l'autorisation de son protecteur, le duc de Brunswick.

Le musicien épousa peu après Mlle Scheidler, dont le talent sur la harpe était alors sans rival en Allemagne. Les deux époux firent en 1807 une nouvelle excursion. Partout le grand artiste recueillit sur son passage les marques de l'admiration générale. A Vienne on lui offrit les fonctions de chef d'orchestre du principal théâtre ; mais il ne les remplit que pendant quatre ans. Blessé du refus que l'administration opposait à la mise en scène de son opéra de *Faust*, il résigna son emploi à la fin de l'année 1816, puis il se rendit en Italie où sa réputation l'avait déjà précédé ; il fut partout aussi goûté qu'il l'avait été dans son pays natal. A son retour, il fut nommé directeur du théâtre de Francfort et maître de chapelle dans la même ville. En 1818, eut lieu la première représentation de son *Faust*, opéra allemand en deux actes. Cet ouvrage est au point de vue de l'harmonie forte, un des chefs-d'œuvre de l'Ecole allemande. Il s'est maintenu pendant plus de trente ans au répertoire, et en France il est considéré comme classique. On se souvient encore du succès qu'obtint le célèbre chanteur Devrient, lorsque cet opéra fut donné à Berlin.

Au commencement de 1819, le compositeur voulut conquérir aussi la France à l'admiration de son talent ; mais il trouva à Paris des auditeurs plus rebelles qu'il n'en avait rencontré jusque-là. Le peu de succès qu'il y obtint le décida à passer en Angleterre où il excita un véritable enthou-

siasme. Ses triomphes à Londres, réagirent peut-être sur l'opinion de ses compatriotes en les disposant à l'accepter comme l'oracle incontesté de la musique et le prince des artistes de son temps. A cette année se rapporte aussi la représentation de deux opéras du maître : *le Duel des amants* et *Zémire et Azor*, l'un et l'autre joués pour la première fois à Francfort.

Nous voici arrivés au moment où la gloire de l'auteur de *Faust* atteint son point culminant, où il devient en quelque sorte, l'arbitre de l'art dans son pays, par une espèce de magistrature tacite que les contemporains lui confèrent. De cette époque date en effet pour lui, cette longue domination qui, trente ans durant, s'exerça sur l'Allemagne musicale sans soulever de protestation ni de résistance. Point de solennité artistique à laquelle Spohr ne préside. Partout où la musique est conviée à fêter un grand anniversaire, c'est lui qui tient le bâton de chef-d'orchestre, et ce bâton dans ses mains a les apparences d'un sceptre. Les paroles qui sortent de sa bouche font autorité. A Paris même, dans un second voyage qu'il fit en 1843, l'illustre musicien se voit vengé de l'indifférence d'un public ignorant et frivole par les témoignages de déférence et de respect que lui prodiguent des hommes comme Halévy et Auber. Une ovation lui est faite au Conservatoire où l'on exécute pour lui *seul* sa quatrième symphonie. Il faut que la France, au moins dans ses esprit d'élite, subisse la suprématie qui s'est imposée à l'Europe.

Cette haute jurisdiction, disons mieux, ce principat de l'art, par quels titres se l'était-il fait reconnaître? Nous avons déjà cité plusieurs de ses opéras, mais nous n'avons pas parlé de son chef-d'œuvre, *Jessonda*, représenté à Cassel en 1823, puis ensuite à Londres et à Paris. Toutefois les ouvrages dramatiques du maître ont moins contribué peut-

être à sa renommée que les compositions instrumentales qu'il a semées à profusion pendant le cours de sa longue carrière. Ajoutons qu'il a fondé une Ecole de violon, et exposé les principes de cet instrument dans un ouvrage resté classique : *Ecole du violon.* C'est un concerto de Spohr que le célèbre Joachim a choisi pour se produire devant le public parisien. Cette composition magistrale fut comme une révélation de la musique du maître pour les milliers d'auditeurs de la musique classique.

Après la mort de sa première femme, Spohr épousa en secondes noces une pianiste très-distinguée. On l'a entendue avec plaisir à Berlin et à Francfort.

Honoré de plusieurs ordres, membre de beaucoup d'académies, le grand artiste acheva sa longue existence au milieu de l'estime et de l'admiration générales. Il mourut à Cassel le 25 novembre 1859 à l'âge de soixante-quinze ans.

WEBER, 1786–1826.

Trois grandes œuvres, *Freyschuetz*, *Euryante* et *Oberon* ont placé Weber au premier rang ces compositeurs modernes de l'Allemagne. Le génie qui a inspiré ces productions est incontestable : génie quelquefois abrupt, il est vrai, mais d'un caractère profondément individuel, et ne relevant d'aucune école. Weber est original dans un degré supérieur peut-être à tout autre musicien. L'imagination a plus de part à ses

conceptions que la sensibilité. On est surpris, émerveillé, charmé même par les brillantes qualités de son orchestration, par la hardiesse de ses pensées, la couleur pittoresque de sa musique et le tour gracieux de certains airs ; mais le cœur n'est presque jamais touché, et l'on peut dire que si cet artiste à échauffé beaucoup de têtes, il n'a guère fait verser de larmes.

Charles-Marie-Frédéric-Auguste, baron de Weber, naquit à Eutin dans la duché de Holstein, le 18 décembre 1786. Son père avait suivi d'abord la carrière des armes, puis il était entré dans l'administration des finances ; mais le goût qu'il éprouvait pour la musique lui avait toujours fait trouver de l'ennui dans ces diverses professions, jusqu'à ce qu'enfin, après avoir perdu sa position d'employé du Trésor par suite de sa négligence à en remplir les devoirs, il en vint à ne plus s'occuper que de l'art qui l'attirait exclusivement. Depuis 1768, époque de sa destitution, on le voit tour à tour attaché à l'orchestre d'un théâtre, directeur de spectacle, maître de chapelle de l'évêque de Lubeck, musicien de ville, en dernier lieu artiste nomade, voyageant d'un endroit à l'autre, traînant avec lui une famille de huit enfants dont il avait dissipé le patrimoine autant par son incurie que par de mauvaises spéculations.

D'après ce simple exposé de sa vie aventureuse, il est permis de supposer que le major Weber était un homme d'imagination. Il légua cette disposition à son fils Charles, et lui transmit en outre sa passion pour l'art musical. Rien ne fut négligé de ce qui pouvait former l'esprit du futur compositeur. Non-seulement on lui donna des maîtres de piano et de chant, mais encore on lui fit apprendre le dessin et la gravure. L'enfant grandissait solitaire au milieu de ces études. Ses parents vivant dans une retraite profonde, il n'avait point de compagnons de jeu, et, durant ces pre-

mières années où l'homme a surtout besoin de la société de ses semblables, sa pensée ne trouvant personne à qui se communiquer, se repliait sur elle-même, et s'exaltait par l'isolement. Le jeune Weber dont ce genre de vie favorisait l'humeur naturellement méditative, s'habituait déjà, faute de connaître le monde réel, à le peupler des créations idéales de son imagination. Les intelligences dont rien n'a contrarié au début l'essor spontané et qui n'ont point subi de bonne heure le contact avec la société, gagnent à cette éducation ou plutôt à cette absence d'education, une indépendance plus fière, une originalité mieux accentuée. Mais à cet avantage correspondent de graves défauts qui exercent parfois une funeste action sur le cours entier de l'existence.

Weber étudia le piano sous la direction de Heuschel en 1797, l'année suivante sous Michel Haydn. Vers la fin de cette année, il reçut à Munich des leçons de chant de Valesi, et des leçons de composition de Kalcher, organiste de la cour. Mais quels qu'aient été ses différents professeurs, il n'eut, à proprement parler, d'autre maître que la nature. De là, avec tant de beautés hardies qu'on admire dans ses partitions, les imperfections qui s'y rencontrent, et que l'habitude d'écrire aurait fait disparaître, si le musicien avait vécu plus longtemps.

Cependant celui qui était appelé à nous donner *Freyschuetz* et *Oberon*, parait avoir éprouvé quelque hésitation à entrer dans la carrière. Il nous apprend, en effet, dans une sorte de notice autobiographique, qu'il se passionna pour la lithographie au moment de cette découverte. Il ne rêva pendant quelque temps que perfectionnement à apporter à l'invention de Sennefelder. Ces velléités furent heureusement de courte durée, et le jeune artiste ne tarda pas à être rendu à sa véritable vocation. Avant de quitter son maître Kalcher, il avait même essayé ses forces dans un opéra, ainsi que dans

une messe solennelle, des sonates pour le piano et des trios de violon. Plus tard, l'auteur mûri par l'expérience, fit un auto-da-fé de ces compositions de sa jeunesse.

Le premier gage du retour de Weber à la musique fut un opéra représenté avec un grand succès à Munich au mois de novembre 1800. Cet ouvrage d'un artiste de quatorze ans eut l'honneur d'être joué à Vienne. En 1802, il accompagna son père dans un voyage à Hambourg. En passant à Leipsick, il acheta plusieurs livres traitant de l'harmonie, mais ce fut en vain qu'il essaya d'arriver par leur secours à une doctrine raisonnée et conforme à ses besoins. L'abbé Vogler, dont il fit la connaissance à Vienne fut peut-être le seul de ses maîtres qui lui eût rendu de réels services en débrouillant le chaos produit dans son cerveau par tant d'études contradictoires. Pendant deux ans, le jeune homme paraît n'avoir songé qu'à combler les lacunes de son éducation musicale. On n'a de lui à cette époque que quelques variations de piano, et la réduction pour cet instrument d'un opéra de l'abbé Vogler.

A la fin de 1804, on offrit au musicien alors âgé de dix-huit ans, la place de directeur de la musique au théâtre de Breslau. La nomination d'un adolescent à des fonctions où une longue pratique est généralement regardée comme nécessaire, semblait un passe-droit et ne pouvait manquer d'indisposer les artistes de la ville. Weber eut le tort d'aggraver sa position par des manières acerbes. Sa conduite à l'égard de Schnabel, violoniste distingué, le montre sous un jour assez fâcheux. Mais au point de vue du développement de son talent, ce poste ne lui fut pas inutile ; car il lui permit d'acquérir les connaissances qui lui manquaient dans l'art de manier l'orchestre et les chœurs.

Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, engagea Weber à venir se fixer dans sa petite

cour en Silésie, mais il n'eut pas le temps d'y faire un long séjour, à cause des évènnements de la guerre qui causèrent la suppression de la chapelle et du théâtre du prince. Le même obstacle l'empêcha de voyager en Allemagne pour y donner des concerts, et il fut forcé d'accepter les propositions du prince Louis qui l'appelait à Stuttgard, où il composa plusieurs morceaux.

En 1811 Weber visita quelques villes d'Allemagne, puis en 1813, il fut appelé à diriger la musique de l'opéra allemand à Prague ; il resta dans cette ville près de trois années. Parmi les ouvrages qu'il y composa, était une grande cantate sur la bataille de Waterloo.

Ici l'histoire générale se mêle à la biographie du musicien. Qu'on se rappelle les évènements de 1813 et cet élan de la haine et de la liberté qui souleva les fils de la Germanie contre la domination française. Le même enthousiasme national qui, en 1792, avait fait voler nos volontaires aux frontières, reparaissait au delà du Rhin contre nous ou plutôt contre l'oppression du conquérant. Nous avions appris aux peuples foulés par l'invasion étrangère, que la *Marseillaise* est invincible : ils s'en souvinrent vingt ans après, mais en Allemagne Rouget de Lisle se dédoubla en Kœrner et Weber. La premier, soldat et poëte comme Tyrtée, était adjudant des chasseurs de Lutzow ; le second eut la gloire d'aider aussi à la délivrance du sol allemand on composant la musique de ces hymnes guerriers dont l'effet irrésistible fut d'arracher les étudiants à leurs vieilles universités pour les jeter sur le champ de bataille de l'indépendance.

Ce fut à Dresde qu'il écrivit son *Freyschuetz*. Cet ouvrage représenté à Berlin le 18 juin 1821, plaça tout à coup son auteur à la tête de tous les artistes lyriques de son pays. Le sujet est emprunté à la légende du chasseur Bartosch,

personnage du seizième siècle, qui s'était rendu célèbre sur les bords de la Vistule par l'habileté de son tir.

Citons cette belle lettre pleine de sentiments affectueux, que Weber adressa au poëte Kind, le soir de la seconde représentation du *Freyschuetz*. On sait que cet auteur avait composé le poëme de l'opéra.

"Le franc tireur a logé sa balle dans le noir. La "deuxième représentation a été aussi bien que la "première, c'était le même enthousiasme. Pour la "troisième, qui a lieu demain, toutes les places sont "prises : c'est le triomphe le plus complet qu'on "puisse obtenir. Vous ne pouvez vous figurer quel "vif intérêt le texte inspire d'un bout à l'autre. "Que j'eusse été heureux si vous aviez été present? "Quelques scènes ont produit un effet auquel j'étais "loin de m'attendre, par exemple, celle des jeunes "filles. Si je vous revois à Dresde, je vous racon- "terai tout cela, parce que les paroles écrites n'y "suffisent pas. Que je vous ai d'obligations pour "votre magnifique poëme! Que de motifs divers ne "m'avez-vous pas fournis, et avec quel bonheur mon "âme pouvait s'épancher sur vos vers si profondé- "ment sentis! C'est avec une véritable émotion que "je vous serre dans mes bras en idée, reportant à "votre muse les lauriers que je lui dois. Que Dieu "vous rende heureux, aimez celui qui vous aime "avec un respect infini. —Votre Weber."

Cette lettre nous montre le compositeur plein de modestie, et elle suffirait peut-être à prouver que l'orgueil de Weber n'était pas chez lui inné, mais plutôt le résultat de l'éducation singulière qu'il avait reçue.

L'artiste donna ensuite *Preciosa*. Cet ouvrage dans ses proportions restreintes, est un chef-d'œuvre. Nulle part le

côté poétique de l'existence des Gitanos n'a été décrit avec plus de couleur et d'intérêt.

La brillante renommée que le succès du *Freyschuetz* avait value à Weber, faisait de lui le point de mire de tous les directeurs de théâtre. On était partout désireux de jouer ses ouvrages. Mais il mettait beaucoup de lenteur dans son travail parce qu'il était sans cesse préoccupé du désir d'innover, de substituer des formes d'orchestration nouvelles aux procédés en vigueur de son temps Il employa dix-huit mois à écrire l'opéra d'*Euryante*, représenté à Vienne le 25 octobre 1823. Ce n'était pas trop pour un penseur qui avait horreur du lieu commun musical, et aspirant à rénover l'harmonie. Cependant son effort ne fut que médiocrement apprécié à l'origine ; plus tard on a rendu justice à cette partition qui est remplie de motifs admirables.

Weber écrivit *Oberon* pour le théâtre de Convent-Garden à Londres. Depuis longtemps le malheureux artiste était envahi par une mélancolie profonde dont rien ne pouvait le distraire, ni la gloire, ni les affections domestiques. Il sentait ses forces diminuer de jour en jour sous l'influence d'une maladie de poitrine qui le faisait cruellement souffrir. Les fatigues qu'il se donna pour livrer sa partition dans le temps fixé, plus que cela encore, sa résidence obligée sous le climat où l'appelait la mise en scène d'*Oberon*, et l'épuisement qui résulta de sa participation quotidienne aux répétitions, contribuèrent à empirer son mal au point qu'on pût craindre qu'il ne vit pas la représentation de son dernier ouvrage. Arrivé à Londres en mars 1826, il logea chez Georges Smart, où il fut l'objet des plus vifs témoignages d'admiration et de sympathie de la part de tous les personnages marquants de la société anglaise. *Oberon* fut joué pour la première fois sous la direction de Georges Smart le 12 avril 1826. Après avoir assisté aux premières

représentations, Weber songeait à quitter l'Angleterre ; il avait annoncé à sa femme son prochain retour, mais la mort ne lui permit pas de réaliser ce projet. Il expira le 5 juin 1826, léguant au monde une belle œuvre de plus.

Ce fut dans la maison de Georges Smart que mourut le célèbre compositeur, entouré des soins les plus touchants de l'amitié. Ce M. Smart vient de mourir à Londres, après avoir parcouru une longue et honorable carrière d'artiste. Il a été le maître de chant de Mme Sonntag et de Jenny Lind.

On sait qu'*Oberon*, dont le poëme est du célèbre Wieland, a été emprunté, quant au sujet, au roman de Huon de Bordeaux. L'action se passe dans le domaine féerique. Oberon est le roi des nains et l'époux de Titania. Le caractère de la musique de Weber dans cet opéra est aussi original, aussi étrange que celui de *Freyschuetz* et de *Preciosa*, mais beaucoup plus doux et empreint d'une délicatesse mélancolique.

Dans la musique instrumentale, Weber s'est fait spécialement connaître par des ouvertures et des morceaux pour le piano ; nos aimables lectrices connaissent toutes l'*Invitation à la valse*, ce morceau charmant où la mélancolie s'allie d'une manière si originale à un rhythme entraînant. Elles connaissent aussi le rondo intitulé : *Le mouvement perpétuel*, la Polonaise en *mi majeur*, et plusieurs autres ouvrages. Mais la supériorité de ses opéras a presque relégué dans l'ombre les autres productions du maître. En somme, on peut dire que si Weber n'a pas les grands cris du cœur, il excelle à faire parler et à faire chanter toutes les voix de la nature. A ce titre, il mérite d'être considéré comme le père de l'école romantique et descriptive.

HEROLD, 1791—1833.

Ferdinand Hérold naquit à Paris le 28 janvier 1791, d'une famille qui depuis plusieurs générations cultivait la musique avec succès. Son père, professeur de piano, avait été l'élève de Charles-Emmanuel Bach. L'enfant ne tarda pas à entendre la voix du sang ; dès l'âge de six ans, guidé par son instinct, il composait de petites pièces pour le clavecin. En même temps il faisait preuve de l'intelligence la plus ouverte et la plus heureuse. Au collége où il fut mis à l'âge de onze ans pour faire ses études classiques, il figura constamment parmi les premiers de sa classe, et remporta quatorze prix depuis la sixième jusqu'à la rhétorique ; tout cela sans préjudice de ses progrès en musique. Il étudiait alors le piano avec son parrain, et suivait un cours de solfège que faisait Mr. Fétis.

Hérold ayant perdu son père en 1802, ce malheureux événement faillit le détourner de la voie où il devait s'illustrer ; car, livrée à ses seules inspirations, c'est à dire à celles d'une tendresse inquiète, Mme Hérold craignit pour son fils les chances de l'existence artistique, et parut plus disposée à lui chercher un emploi dans une carrière administrative, qu'à encourager ses goûts naissants. Mais, avant de rien décider, elle eut la bonne idée de consulter Grétry sur la valeur d'une composition que le jeune homme avait fait entendre à une distribution de prix. Le compositeur calma les anxiétés de la pauvre veuve en se portant garant du bel avenir musical réservé à son fils. Celui-ci reprit alors le cours de ses études classiques, et après les avoir terminées, il entra au Conservatoire.

En 1810, Hérold remporta le premier prix de piano. Il alla ensuite à Rome, puis à Naples où il composa un opéra qui eut un grand succès. Tourmenté du besoin d'entendre les œuvres allemandes, il se mit en route pour l'Allemagne. Par malheur, le moment était mal choisi pour un voyage d'agrément à travers l'Europe. Le retour de Napoléon de l'Elbe avait rallumé la guerre générale, et l'administion autrichienne renchérissait sur ses défiances habituelles à l'égard des étrangers. Lassé d'attendre à Venise des passeports qu'il attendait depuis quinze jours, Hérold prit la résolution de s'en passer et de poursuivre sa route jusqu'à Vienne au risque de tout ce qui pourrait lui arriver. Le pire était d'être pris pour un espion et d'être fusillé comme tel ; mais il avait vingt-quatre ans, et un danger entrevu est souvent un attrait de plus pour la jeunesse. Du reste, il n'eut pas à regretter d'avoir contrevenu aux règlements de la police.

Dans la capitale des Hapsburg, nouvelles perplexités, nouveaux ennuis. Faute de papiers qui établissent son identité, Hérold était dans le cas de se voir interdire comme vagabond le séjour de la ville. Pour sortir d'embarras, il s'adressa au prince de Talleyrand. Les difficultés s'aplanirent dès que l'ambassadeur français eut pris en main la cause de son compatriote, et il put désormais se livrer à l'étude des maîtres sans crainte d'être troublé par un arrêté d'expulsion.

Après trois années de studieux loisirs, il revint à Paris, ne rêvant plus qu'un livret qui lui permit de se manifester au public. Mais il ne tarda pas à s'apercevoir que ce qui était si aisé à un étranger en Italie, rencontrait beaucoup plus de difficultés en France. Les littérateurs ne voulaient collaborer qu'avec des hommes déjà en possession d'une certaine notoriété. De guerre lasse, se voyant obligé d'attendre, Hérold dut accepter un emploi au théâtre Italien. Sur ces

entrefaites, il reçut une lettre de Boieldieu ; celui-ci souffrait d'une sciatique qui lui rendait le travail pénible, il désirait donc un collaborateur pour un opéra auquel il travaillait, et qui devait être joué au mariage du duc de Berry.

Qu'on se figure la joie d'Hérold, hier dévoré par une activité qui ne trouvait point d'issue ; aujourd'hui associé aux inspirations d'un maître glorieux, et sous le couvert d'un tel patronage, faisant son apparition sur la scène française. Il n'oublia jamais celui qui avait été le premier instrument de sa fortune.

Après avoir fait jouer quelques opéras dont plusieurs furent bien accueillis du public, il abandonna pendant quelque temps la carrière dramatique pour composer des morceaux de piano. Ce fut vers cette époque qu'il fut chargé d'aller en Italie recruter des chanteurs pour le théâtre Italien à Paris. Après s'être acquité de cette mission délicate avec l'intelligence d'un artiste et la probité d'un honnête homme, Hérold à qui le repos commençait à peser, accepta plusieurs livrets et se mit au travail avec ardeur. Mais les déboires qu'il eut, à cause de mauvaises spéculations, eurent une funeste influence sur l'inspiration du musicien ; peu des ouvrages qu'il composa à cette époque, sont restés au répertoire.

Hérold avait quitté sa position d'accompagnateur au théâtre Italien pour celle de chef des chœurs à l'Opéra. En 1827, l'administration de ce théâtre le promut à l'emploi de directeur du chant. Durant l'exercice de ses fonctions il composa six ballets, sans négliger pour cela les travaux d'un ordre qui pouvaient étendre sa réputation tels que le *Dernier jour de Missolonghi* qui eut du succès, et deux autres opéras qui, en dépit de nombreuses beautés ne plurent pas au public.

Nous touchons à ce terme de la vie du maître où près de quitter la terre, il lui laisse pour adieux deux admirables

partitions : *Zampa*, entendu pour la première fois à l'Opéra-Comique en 1831, est resté constamment au répertoire depuis quarante ans et on l'entend toujours avec plaisir, si défectueuse qu'en soit l'exécution le plus souvent. L'ouverture de cet opéra, que tout le monde connaît est une suite des motifs les plus brillants et les mieux orchestrés, mais empruntés au chant, suivant l'usage que Boieldieu a, un des premiers, mis en vigueur, et qui depuis a été suivi par beaucoup d'autres.

Le 15 décembre 1832, eut lieu à l'Opéra-Comique la première représentation du *Pré aux Clercs*. La mode était alors au seizième siècle. Aucune époque de l'histoire n'est plus propre que la Renaissance à fournir des sujets lyriques. Le raffinement et l'élégance des Valois unis à la violence des passions de ce temps, se prêtent merveilleusement aux plaisirs délicats, comme aux émotions du théâtre. Sainte-Beuve avait fait du seizième siècle un siècle littéraire. L'auteur du livret se mit donc à tailler en pleine ligue un drame émouvant. Quant à la partition, on ne sait ce qu'on doit y admirer le plus : la peinture musicale des situations scéniques, ou le coloris tour à tour discret et puissant de l'instrumentation. Tout y est combiné pour plaire à l'oreille la plus difficile, à satisfaire l'intelligence la plus exigeante. Le succès du *Pré aux Clercs* fut immédiat et mit le comble à la réputation de l'artiste.

Hérold s'était beaucoup fatigué pendant qu'il faisait répéter son opéra. Miné, depuis plusieurs années, par une maladie de poitrine dont son père lui avait transmis le germe, il aggrava ainsi son état qui en peu de semaines se trouva désespéré. Il expira le 19 janvier 1833, non moins regretté pour ses belles qualités privées que pour son talent qui lui assignait une place au premier rang parmi les compositeurs.

Hérold s'était marié en 1827. De ce mariage naquirent trois enfants dont un fils qui s'est fait un nom distingué dans le barreau.

Hérold fut un compositeur gracieux, souvent inspiré, toujours intéressant et ingénieux. Son instrumentation est fine et colorée. Possédant à fond toutes les ressources de son art, il écrivit d'excellente musique sur tous les sujets qui lui étaient proposés. Si courte qu'ait été sa vie, le maître n'en a pas moins la gloire d'avoir élevé de plusieurs échelons le genre de l'opéra-comique. A cet égard *Zampa* et le *Pré aux Clercs* sont plus que des chefs-d'œuvre, ce sont des dates qu'il ne faut pas perdre de vue, si l'on veut se rendre compte du chemin que l'opéra-comique a parcouru jusqu'à nos jours.

ROSSINI, 1792–1868.

Gioachino Rossini naquit le 29 février 1792 à Pesaro, dans la Romagne. Son père Giuseppe Rossini exerçait la profession de trompette de ville, qu'il cumulait avec l'emploi d'inspecteur de la boucherie. Sa mère Anna Guidarini, avait été très-belle, et possédait une voix remarquable. Lorsqu'en 1796, l'armée française, qui venait de faire la campagne d'Italie, passa à Pesaro, Giuseppe Rossini, dont la tête était chaude, s'enthousiasma pour les idées nouvelles importées au delà des monts par les troupes de la République. La vivacité de son langage et ses imprudences

furent telles que la réaction, survenue peu après, l'en punit d'abord en lui ôtant ses fonctions, puis en le faisant incarcérer. Mme Rossini prit alors une résolution hardie que lui dicta l'amour maternel. Restée seule à pourvoir à l'entretien de son enfant pendant la captivité de son mari, elle se rendit à Bologne et s'engagea comme chanteuse de théâtre par l'entremise d'une des nombreuses agences dramatiques qui fonctionnent dans cette ville. Ne pouvant emmener son fils avec elle durant ses excursions forcées à Sinigaglia à Velletri, et autres lieux, elle avait confié à des mains amies les soins de sa première éducation ; mais malgré l'extrême précocité de son intelligence, le jeune Rossini était, dès ses premières années, trop léger et trop dissipé pour s'adonner sérieusement à l'étude. Il n'était pas jusqu'à son maître de piano, Prinetti, qui n'eût à se plaindre de son peu d'application. Sur ces entrefaites, son père sortit de prison et, dès lors, il concourut à l'orchestre comme premier cor aux représentations qui mettaient en évidence le talent de sa femme. Mais quand il apprit que son héritier savait à peine lire et écrire, qu'il était rebelle aux enseignements de l'honnête Prinetti, il songea à lui donner une sévère leçon et, à cette fin le mit en apprentissage chez un forgeron. Ce châtiment produisit bientôt l'effet espéré. Revenu à de meilleurs sentiments, touché surtout par les larmes de sa mère qu'il a toujours aimée de l'affection la plus tendre, Rossini s'appliqua au travail avec une ardeur qui, depuis, ne s'est jamais démentie.

L'enfant étudia le chant et l'accompagnement sous la direction de Angelo Tesei. Le moment allait bientôt venir où il serait à dix ans, le soutien de sa famille, car Mme Rossini dut, au bout de peu de temps, quitter la scène, par suite d'une maladie qui nécessita l'amputation des amygdales. Heureusement le futur maestro avait une charmante voix de

soprano, et il trouva moyen de l'utiliser en chantant au chœur dans les églises. Les quelques francs qu'il touchait dans cet emploi aidaient à l'entretien de son père et de sa mère ; mais tout en gagnant sa vie bien modestement, il poursuivait ses études avec Tesei et acquérait des notions de littérature dans la conversation de l'ingénieur Giusti, un des hommes de Bologne les plus distingués par son savoir et son intelligence. Sans avoir subi la discipline de l'éducation classique, Rossini a su s'instruire au point de n'être étranger à aucune science, à aucun ordre d'idées, et cela par la pratique que son esprit ouvert et facile a su tirer du commerce des personnes éminentes en tout genre. Devenu accompagnateur habile, l'enfant suivit son père dans ses tournées dramatiques. C'était encore une occasion de gagner un peu d'argent dont ses parents avaient grand besoin.

Cependant l'époque de l'adolescence arrivait, époque fatale pour les voix de soprano, et l'enfant de chœur était menacé de perdre son emploi. C'est alors qu'il entra au lycée de Bologne dans la classe de contre-point du père Mattei en 1807. Il étudia en même temps le violoncelle sans négliger son métier d'accompagnateur. Toutefois, il ne paraît pas qu'il ait retiré beaucoup d'utilité des arides enseignements de ce professeur ; les études scolastiques qui ne s'adressaient qu'à sa mémoire, sans rien dire à son esprit ni à son cœur, lui inspirèrent même un violent dégoût. De là peut-être le mépris que ce mélodieux génie n'a jamais cessé de témoigner pour la fugue.

La père Mattei aurait volontiers cultivé pour l'église les dispositions du jeune artiste, mais celui-ci s'en souciait peu, et lorsqu'il eut acquis la conviction qu'il en savait assez pour faire un opéra, il prit sa volée, résolu à entrer dans la carrière dramatique vers laquelle l'attiraient la vocation de son talent et les traditions domestiques. Sa mère avait été une

cantatrice, son père était corniste : il devait être compositeur d'opéras.

Pour son début, la connaissance qu'il avait faite du marquis Cavalli, pendant qu'il était attaché à la scène de Sinigaglia fut loin de lui être inutile. Cet impresario, qui dirigeait aussi le théâtre de *San Mosé* à Venise, proposa au musicien, alors âgé de dix-huit ans, de faire jouer un ouvrage de sa composition à ce dernier théâtre. Rossini écrivit donc la partition et les paroles d'un opéra bouffe en un acte, qui fut joué dans l'automne de 1810. On lui compta deux cents francs dont il envoya, tout joyeux de ce succès, la plus grande partie à ses pauvres parents, puis il revint à Bologne où il composa sa cantate de *Didon abandonnée*.

Le compositeur ne recevait guère plus de deux cents à deux cent cinquante francs par ouvrage : aussi était-il obligé, par des considérations d'un ordre tout familier, de multiplier ses productions, de manière à en faire succéder quatre ou cinq dans la même année. C'eût été pour un autre gaspiller follement son talent, mais la prodigalité est permise aux riches ; le génie de Rossini était un terrain si généreux, qu'il n'était pas à craindre que l'artiste l'épuisât en s'appliquant à satisfaire les exigences des théâtres secondaires pour lesquels il travaillait alors.

Le prince Eugène, vice-roi d'Italie, exempta Rossini de la conscription en considération des espérances que donnaient ses heureux débuts. Ce n'était pas une médiocre faveur, si l'on songe que la France armait à cette époque ses derniers enfants pour la lutte suprême de l'Empire.

Un des traits distinctifs du caractère de l'artiste, c'est une humeur narquoise et maligne qui s'est quelquefois manifestée par d'audacieuses mystifications. Il en donna la preuve en 1813 à la suite d'un démêlé avec l'impresario Cera. Celui-ci s'était formalisé de voir le maestro obtenir un engagement

avec un autre impresario. Il aurait voulu que Rossini travaillât exclusivement pour lui ; quand il le sut lié par contrat avec un autre théâtre, il ne songea plus qu'à lui nuire en lui fournissant un très-mauvais livret, sur lequel il n'était guère possible d'écrire de bonne musique. Obligé par la nature de ses conventions avec Cera, de traiter un tel ouvrage, le compositeur prouva que, quand il veut, il sait faire d'aussi mauvaises partitions que le premier venu. Jamais le public vénitien n'avait assisté à une pareille débauche de sons. Entre autres extravagances, à l'*allegro* de l'ouverture, les violons devaient s'interrompre à chaque mesure pour donner un petit coup avec l'archet sur le réverbère en fer-blanc qui les éclaire. La plaisanterie fut trouvée très-mauvaise par ceux qui n'étaient pas dans le secret de la vengeance du musicien. Aussi cet opéra n'eut-il qu'une représentation unique et très-orageuse. Il fallait être bien sûr de soi pour se compromettre à ce point de gaieté de cœur. L'opéra de *Tancrède* fut un triomphe. On en connaît le sujet : la tragédie de Voltaire a fourni le titre et l'action au libretto de Rossini. Quant à la musique du maître, elle marque un pas nouveau dans sa carrière. Mentionnons dans cet opéra la célèbre cavatine *Di tanti palpiti* qu'on appelle en Italie l'air du riz, parce que, suivant un bruit populaire, Rossini l'aurait composé à son auberge, pendant le temps qu'on mettait à cuire son riz.

Chose étrange à dire ! *Le Barbier de Séville*, fut vivement contesté à ses débuts. La première représentation donnée à Rome, souleva les plus violents murmures, les sifflets les plus outrageants. Treize jours avaient suffi à Rossini pour écrire cet ouvrage. Le premier soir, le maître avait payé de sa personne, comme le veut l'usage italien ; le lendemain, comptant sur un nouveau charivari, il s'abstint de paraître au spectacle, et dormait tranquillement dans sa

chambre d'auberge, quand il fut réveillé par une rumeur qui semblait approcher de la maison. C'était le public de la veille, dont la colère venait de tomber à l'audition du premier acte qui n'avait pu être entendu le premier jour. Passant de la fureur à l'enthousiasme avec la mobilité propre aux races du Midi, la foule venait chercher Rossini chez lui et le ramener triomphalement au théâtre.

Au mois de Juillet 1820, il y eut une révolution à Naples. Dans cette ville, d'ordinaire exclusivement occupée de plaisirs, le général Pepe, s'appliquait à organiser la résistance aux troupes royales en essayant d'armer les citoyens. Rossini, qui ne s'est jamais occupé de politique, n'eut dès lors plus qu'un souci, celui d'échapper à la garde nationale. Il finit cependant par endosser l'uniforme ; mais ses chefs, ne découvrant pas en lui les qualités de l'emploi, le renvoyèrent bientôt à son piano. Les évènements n'étant pas alors favorables au théâtre, le maître ne composa plus rien en cette année. Il alla à Rome où il donna *Mathilde de Sabran*, ce fut Paganini en personne qui dirigea l'orchestre.

Ayant obtenu un engagement pour écrire un opéra destiné au théâtre du Roi à Londres, il partit pour l'Angleterre avec sa femme, bien connue comme cantatrice sous le nom de Mᵉˡˡᵉ Colbran. Il y arriva en novembre 1823, et y reçut durant quelques semaines des témoignages de sympathie et d'admiration, et le roi George IV lui fit la plus gracieuse réception. A la vérité, son contrat avec le directeur du théâtre resta lettre morte, à cause du mauvais état des affaires de ce théâtre ; mais cette perte fut largement compensée par l'argent qu'il gagna, soit en donnant des concerts à son bénéfice, mais surtout comme professeur de chant ; car ainsi que la plupart des compositeurs italiens, Rossini pratiquait l'art du chant. Pianiste excellent, accompagnateur incomparable, doué d'une jolie voix de baryton, il

trouva dans les salons de l'aristocratique Angleterre un accueil enthousiaste, et ce fut là qu'il réalisa les bénéfices les plus considérables.

Au bout d'un séjour de cinq mois en Angleterre, Rossini revint à Paris qu'il avait déjà visité en se rendant à Londres ; il y fut investi des fonctions de directeur du théâtre Italien. Le surintendant des beaux-arts ne fut pas longtemps à reconnaître que le théâtre périclitait entre les mains inexpérimentées de l'homme de génie auquel on l'avait confié. Mais comme le gouvernement voulait se l'attacher, on le nomma intendant de la musique du roi et inspecteur général du chant en France.

En 1829, le maître mit le sceau à sa réputation par un ouvrage qui, au milieu de tant de chefs-d'œuvre sera son plus beau titre de gloire. Nos lecteurs ont déjà nommé *Guillaume Tell*, représenté à l'Académie royale de musique le 3 août 1829. Cet opéra, écrit par un homme qui n'avait encore que trente-sept ans, semblait ouvrir une seconde carrière pour le moins aussi éclatante que l'avait été celle qui venait de se fermer. C'était, croyait-on, le point de départ d'une nouvelle ère musicale dans la vie du grand artiste. Hélas ! c'était la promesse sans l'accomplissement ; Rossini n'avait fait entrevoir à ses admirateurs une longue suite possible de jouissances musicales que pour les condamner à d'éternels regrets. Depuis cette date mémorable du 3 août 1829, il n'a plus rien donné à la scène. Sa gloire lui avait suffi, et aussi la grande fortune que lui avaient procurée tant de travaux éclatants.

La révolution de 1830 ayant fait perdre au compositeur les sinécures qu'il tenait de la munificence de Charles X, il réclama des liquidateurs de la liste civile la pension qui avait été stipulée pour le cas où des circonstances imprévues auraient fait cesser ses fonctions. Ces circonstances, c'é-

taient les évènements de Juillet. Après cinq ou six ans de contestations, la question fut décidée en faveur du demandeur.

Le silence de Rossini n'a pas peu contribué à établir cette sotte réputation de paresse, que dément une série de trente sept opéras. Dans la retraite où il vivait, Rossini aimait toujours la musique, il ne passait guère de jours sans composer : seulement il aimait son art en égoïste, pour son plaisir et celui de quelques amis assez heureux de pouvoir être admis aux soirées musicales du maître. Un *Stabat Mater* très-peu religieux écrit en 1841, et une *Petite messe solennelle*, exécutée en 1864, plusieurs morceaux de piano, quelques chœurs et morceaux de chant, telles sont à peu près les seules compositions que l'on connaisse de Rossini depuis *Guillaume Tell*.

Après la mort de sa première femme, Rossini épousa en 1847 Melle Olympe Pellissier. Vers la fin de cette année, il fut troublé, à Bologne, où il avait fixé son séjour, par les mouvements révolutionnaires dont l'Italie était alors agitée. Son horreur pour les séditions populaires l'avait rendu suspect à ceux qui auraient dû s'enorgueillir d'être ses compatriotes. Il quitta Bologne, et après être resté quelque temps à Florence où le retenait une maladie grave, il revint à Paris qu'il ne cessait d'habiter que pour passer l'été dans sa villa de Passy, où il accueillait les artistes avec empressement et affabilité, et se voyait continuellement entouré de toutes les illustrations du talent, de l'esprit et de la beauté.

A l'occasion de la fête de la distribution des récompenses de l'Exposition universelle en 1866, Rossini a écrit une cantate qu'il a dédiée au peuple français. Cette composition exécutée par quatre mille voix, a obtenu un succès incontestable.

Rossini mourut à Passy le 13 novembre 1868. Il avait fondé par son testament deux prix, à décerner par l'Institut

aux auteurs du meilleur libretto, et de la meilleure partition ; il était stipulé que cette dernière devrait se recommander par la mélodie.

MEYERBEER, 1794–1864.

On rencontre parfois des familles où plusieurs enfants arrivent pour ainsi dire simultanément à la célébrité par des voies différentes. Tel est le cas des trois fils de Jacob Beer, riche banquier israélite de Berlin. William, l'un d'eux, tout en s'occupant d'affaires de banque, fut en même temps un astronome distingué. Son jeune frère Michel était déjà célèbre en Allemagne comme poëte dramatique. Leur aîné, Jacob, est le compositeur qui ayant italianisé son prénom et ayant fait précéder son nom de celui du banquier Meyer qui l'avait en quelque sorte adopté et qui lui légua sa fortune, s'est rendu illustre sous ce nom.

Giacomo Meyerbeer naquit à Berlin le 5 septembre 1794. Dès sa plus tendre enfance, il fut un prodige musical. A quatre ans, il reproduisait sur le piano en s'accompagnant de la main gauche, les airs que jouaient les orgues des rues. On lui donna pour maître à cinq ans Lanska élève de Clémenti, et le 14 octobre 1800, il paraissait dans un concert à Berlin. Trois ans après, la *Gazette musicale* de Leipzig parlait de lui comme d'un des meilleurs pianistes de Berlin. Il avait neuf ans.

Les plus grands maîtres se firent un honneur de l'avoir pour élève. Ce fut d'abord Clementi ; ensuite Bernard Weber, le frère de l'auteur de *Freyschuetz* fut choisi pour lui donner des leçons de composition musicale ; enfin l'abbé Vogler, célèbre théoricien.

Meyerbeer se rendit à Darmstadt, auprès de Vogler. il trouva dans son école pour condisciples l'auteur de *Freyschuetz* et son frère Godefroy. L'émulation fut grande entre ces jeunes gens, non moins que l'amitié, pendant les deux années qu'ils furent ensemble. Après avoir dit sa messe, l'abbé les réunissait, développait une théorie de contre-point et leur donnait ensuite à composer un morceau dont il indiquait le thème. Meyerbeer ne tarda pas à faire honneur à son maître, en composant un oratorio qui fut exécuté avec succès devant le grand-duc et qui valut à l'auteur le titre de compositeur ordinaire de la cour. Il obtint un égal succès à Berlin la même année, dans un concert qu'il donna.

Vogler ferma alors son école et fit faire à ses élèves leur tour d'Allemagne. Après avoir donné des concerts dans quelques villes, Meyerbeer se rendit à Vienne, mais ayant entendu Hummel, il fit taire son amour-propre et retarda le moment de se produire en public jusqu'à ce qu'il se fût perfectionné dans ces qualités de l'école viennoise, qu'il n'avait pas acquises chez Clementi. Il travailla avec courage pendant dix mois dans une profonde retraite ; il causa une grande sensation le jour de ses débuts, et Moscheles a déclaré depuis, que Meyerbeer, s'il fût resté pianiste, n'eut peut-être pas eu de rival.

Sur le conseil de Salieri, Meyerbeer alla en Italie pour y apprendre l'art de bien traiter les voix. Il fut deux ans sans trouver ni un libretto ni une scène. Enfin en 1817 il donna à Padoue la première composition de sa nouvelle manière. Cette pièce eut un succès complet. Mais quoique

les ouvrages qu'il avait composés en Italie eussent été admirés en Allemagne, il ne reçut lui-même à son retour qu'un accueil froid ; il fut traité à Berlin de transfuge de l'art allemand, et à Vienne de plagiaire de Rossini. Il retourna bientôt en Italie où il composa *Almanzor*, mais étant tombé malade, il ne put le faire représenter à l'époque désignée. Enfin nous le voyons en 1824 à Venise où il donna le chef-d'œuvre de sa manière italienne : *Le croisé en Egypte*. Cet opéra fit le tour de l'Europe, apaisa les rancunes des uns, redoubla l'enthousiasme des autres et donna un émule de gloire à Rossini.

En 1827, Meyerbeer se maria, et eut bientôt la douleur de perdre successivement ses deux premiers enfants. Il devint triste, recueilli, et ne fit paraître en plusieurs années qu'un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, des psaumes, et huit cantiques de Klopstock.

Enfin la France voulut avoir Meyerbeer chez elle, et le ministre de la maison du roi Charles X lui fit des propositions qui furent acceptées. Meyerbeer vint et eut à composer la musique d'un libretto pour le Grand Opéra. La révolution de Juillet arriva. L'Opéra cessa de faire partie de la maison du souverain, et devint une entreprise particulière, confiée à l'habileté du docteur Véron. L'obligation de représenter l'opéra de Meyerbeer était insérée au cahier des charges imposé au nouveau directeur. C'était *Robert le Diable*.

Ce fut le 22 novembre 1831, que parut cet opéra. Tout le monde civilisé l'a entendu et applaudi depuis la première représentation. Ajoutons que ce chef-d'œuvre était plus qu'une partition admirable, c'était le point de départ d'une nouvelle école, une conception sans précédents.

Lors de la première représentation de cet opéra, il y eut pour les artistes et le personnel du théâtre une angoisse ter-

rible à propos d'un accident imprévu. Le docteur Véron, qui était alors directeur de l'Opéra rapporte la chose ainsi :

A la suite de l'admirable trio qui sert de dénouement à l'ouvrage, Levasseur, l'artiste qui remplissait le rôle de Bertram devait se jeter seul dans une trappe pour retourner dans l'empire des morts : Robert, converti par la voix de Dieu et par les prières d'Alice, devait au contraire rester sur la terre pour épouser la princesse Isabelle ; mais l'artiste qui personnifiait Robert, entraîné par la situation et aussi par la musique, se précipita dans la trappe après Levasseur. Il n'y eut plus qu'un cri sur le théâtre : "Nourrit est tué !" Mlle Dorus, peu émue par le danger personnel qu'elle avait couru, quitta la scène, pleurant à sanglots. Il se passait alors sur le théâtre, dans le dessous et dans la salle, trois scènes bien diverses. Le public croyait que Robert suivait Bertram au séjour des morts. Sur la scène on n'entendait que des plaintes et des gémissements. Au moment de la chute de Nourrit, on n'avait point encore heureusement retiré les lits et les matelats sur lesquels tomba Levasseur. Dessous le théâtre, celui-ci voyant Nourrit, lui demanda si on avait fait quelques changements à la pièce, ce dernier était trop pressé d'aller rassurer ses camarades pour engager une conversation ; mais lorsqu'il reparut sur la scène, entraînant avec lui Mlle Dorus, pleurant alors de joie, d'unanimes applaudissements éclatèrent dans toute la salle, et le rideau tomba.

La direction de l'Opéra ne songea plus qu'à obtenir de Meyerbeer un second ouvrage. Il fut convenu qu'il livrerait dans un temps déterminé l'opéra des *Huguenots*. Sur ces entrefaites, la santé de Mme Meyerbeer vint à s'altérer, et son mari dut la conduire en Italie. Il fut donc forcé de demander un répit. Enfin l'ouvrage fut annoncé pour le 26 février 1836, et excita lors de son apparition, des transports

d'enthousiasme. Mais les *Huguenots* réveillaient le souvenir des guerres religieuses : ils furent jugés de nature à compromettre la paix publique. Ce fut du moins l'avis des autorités qui, dans plusieurs villes du Midi, en interdirent la représentation. Plus tard *Charles VI* d'Halévy, accusé de compromettre nos relations internationales, devait subir un ostracisme analogue.

Quand Spontini prit sa retraite, Meyerbeer lui succéda dans les fonctions de maître de chapelle de la cour de Berlin. L'artiste écrivit pour le service du roi Frédéric-Guillaume IV, un grand nombre de mélodies diverses, et surtout de la musique d'Eglise.

Cependant, Meyerbeer de retour à Paris donna le *Prophète* le 16 avril 1849. Cet ouvrage, le troisième qu'il écrivit pour la scène française, peut aussi être considéré comme occupant le troisième rang dans l'ordre de ses productions. Par le fait des événements politiques, Meyerbeer et Scribe, l'auteur du livret, avaient écrit, sans y songer, une pièce pleine d'actualité. Il n'y avait pas un an que les communistes de Paris avaient fait trembler la société. Nul doute que le souvenir des journées de juin n'ait plané sur la salle attentive aux horreurs de la guerre de Westphalie.

Après avoir assisté au succès quelque peu contesté, mais bientôt établi de son œuvre, le compositeur retourna à Berlin remplir son service auprès du roi de Prusse où parmi les travaux qui l'occupèrent à cette époque on remarque la *Marche des archers bavarois*, écrite sur une poésie du roi Louis de Bavière.

Vers la fin de 1851, la santé de l'artiste s'altéra, et les médecins le condamnèrent au repos. L'année suivante, il se rendit à Spa où il a fait depuis plus d'un séjour. C'était là que le maître se retrempait dans une vie calme et dans des promenades solitaires.

Le 16 février 1854 fut représentée l'*Etoile du Nord* et le 4 avril 1859 le *Pardon de Ploërmel;* ces deux ouvrages remplis de beautés, sont cependant très-inférieurs aux autres ; ajoutons que le livret de chacun de ces ouvrages était moins que médiocre.

A cet homme riche et célèbre que manquait-il pour être heureux? Rien peut-être que la sérénité dans le travail. Il n'était jamais content de lui-même quand il avait produit un chef-d'œuvre. Il était aussi d'une sensibilité extrême quand la critique l'attaquait. Mais la même disposition d'esprit qui lui rendait le dénigrement si douloureux, lui faisait trouver du plaisir à se voir applaudi, admiré, et comblé de distinctions honorifiques. Soyons indulgents pour cette faiblesse d'un grand homme. A coup sûr, toutes ces décorations n'ajoutent rien au mérite de l'auteur du *Prophète* et des *Huguenots:* recevoir ces honneurs et ces dignités est peu de chose ; mais c'est beaucoup que de les mériter.

Meyerbeer mourut à Paris le 2 mai 1864. Il faudrait une plume éloquente pour peindre la consternation dont fut saisi le monde des lettres et des arts, lorsque retentirent ces mots funèbres : "Meyerbeer est mort !" Rossini était venu le matin même s'informer de l'état du malade qui était à la fois son ami et son rival ; en apprenant la triste nouvelle, il s'affaissa sur lui-même et resta près d'un quart d'heure sans pouvoir proférer un seul mot.

Le glorieux musicien était mort, mais il laissait une fille posthume de son génie, cette *Africaine*, si longtemps attendue et qui ne mit pas moins de vingt ans à voir le jour, puisque le livret avait été écrit par Scribe vers 1840. Les deux collaborateurs n'étaient plus quand l'œuvre fit son apparition à l'Opéra. Il faut avouer que cet ouvrage, le dernier né du compositeur, tient noblement sa place à côté de ses autres chefs-d'œuvre. Il ne jouira probablement pas

d'une popularité égale auprès du public, mais il sera toujours hautement apprécié des connaisseurs et des artistes pour les richesses de rhythme et d'harmonie qu'il offre en profusion.

SCHUBERT, 1797–1828.

Le 9 octobre 1808, un enfant de onze ans, aux yeux effarés, à la chevelure crépue comme celle d'un nègre, vêtu d'une blouse de paysan, se présentait au concours pour l'obtention d'une place d'élève au Conservatoire de Vienne. C'étaient dans la foule des candidats des rires étouffés, des chuchotements ironiques. Chacun se demandait d'où pouvait venir ce petit rustaud ; mais la surprise fut générale quand, l'examen ayant commencé, on vit l'enfant résoudre en se jouant toutes les difficultés qui lui furent proposées et s'attirer les félicitations les plus chaleureuses de Salieri, qui présidait le jury d'admission.

Le jeune aspirant reçu ce jour-là au Conservatoire se nommait Franz Schubert.

Il naquit à Vienne le 31 janvier 1797 d'une famille d'instituteurs. Cette profession était celle de son père, et elle fut également celle de ses trois frères. On devine par la situation actuelle de nos maîtres d'école, ce que pouvait être en Autriche, il y a soixante-dix ans, la position d'un homme voué à la carrière pédagogique. Ces fonctions n'ont presque

jamais procuré l'aisance en compensation des pénibles labeurs qu'elles imposent : au contraire, la pauvreté les accompagne presque toujours. C'était le cas ici ; mais dans ce logis modeste, chez tous les membres de cette humble famille régnait la passion de la musique, et il n'en fallait pas davantage pour faire oublier aux uns et aux autres les fatigues du jour et les inquiétudes du lendemain. Le soir, le père et les trois fils aînés aimaient à se délasser de leurs travaux en exécutant les trios ou quatuors de Beethoven, alors arrivé à la pleine possession de son génie. Franz, le plus jeune, faisait sa partie dans ces concerts. Il avait reçu les premières leçons dans sa famille ; mais déjà il se distinguait autant par la justesse de son jeu que par la finesse de ses perceptions musicales. A dix ans, il faisait l'admiration de son maître, le vieil Holzer qui s'étonnait de n'avoir rien à apprendre à un enfant dont l'instinct allait au-devant de tous les enseignements. L'année suivante, il fut admis comme soliste dans le chœur d'une église, grâce à sa belle voix de soprano. Nous avons vu plus haut comment il fit son entrée au Conservatoire : disons aussi qu'il ne tarda pas à figurer comme violoniste à l'orchestre de cette école et que même il lui arriva plus d'une fois de le diriger en l'absence du chef. Schubert s'exerçait déjà à la composition ; mais, trop pauvre pour se procurer du papier réglé, il n'eût pu noter ses idées musicales, sans l'assistance de son ami Joseph de Spaun qui fut plus tard un de ses protecteurs les plus fidèles. Ce détail nous fait connaître les privations que subissait à cette époque le jeune artiste. En voici un nouveau témoignage : C'est une lettre qu'il écrit à un de ses frères :

> " Laisse-moi bien vite te dire ce que j'ai sur le
> " cœur. Je vais droit au but, car je hais les préam-
> " bules. J'ai longtemps réfléchi sur ma position ; à
> " tout prendre, elle est bonne, mais elle pourrait sup-

" porter quelques améliorations. Tu sais par expéri-
" ence combien il serait doux de manger du pain
" blanc et quelques pommes entre un médiocre diner
" et un maigre souper. Ce désir devient en moi de
" plus en plus impérieux ; les quelques groschens que
" je tenais de mon père sont épuisés : que vais-je
" devenir ?"

" *Il n'y a pas de honte à demander*, dit saint Ma-
" thieu ; pourrais-tu me faire obtenir une couple de
" kreutzers ? Rien ne pourrait me rendre plus heu-
" reux et égayer ma pauvre cellule. Prête l'oreille
" à celui qui t'implore et souviens-toi de ton affection-
" né et pauvre frère.—Franz."

Schubert étudiait l'harmonie avec l'organiste de la cour, et l'art d'écrire avec Salieri. Mais celui-ci voulant quelquefois lui faire mettre en musique des paroles italiennes, de vives discussions éclataient entre le maître et l'élève dont le patriotisme ne pouvait souffrir qu'on traitât la langue allemande de langue barbare.

Franz quitta le Conservatoire en 1813, au moment où sa voix, commençait à muer. Revenu dans la maison paternelle, il dut accepter les fonctions d'aide-instituteur pour échapper au métier des armes. Pour cette organisation fine, délicate et nerveuse, l'enseignement était un supplice. D'ailleurs le foyer paternel avait perdu de son charme. Le père de Schubert, devenu veuf en 1813, s'était remarié ; la mort de sa mère avait été une perte cruelle pour l'âme aimante et tendre de Franz. Sa résolution fut bientôt prise. Il quitta la maison de son père pour se livrer exclusivement à la culture de l'art musical. Depuis ce temps, jusqu'à son dernier soupir, Schubert partagea sa vie entre le travail et les douceurs de l'amitié.

Il ne visita jamais les pays étrangers où il n'a obtenu qu'une réputation posthume. Ses seuls voyages se bornaient à parcourir l'Autriche avec son ami le chanteur Vogel : tous deux, à la manière des *Minnesinger* d'autrefois, visitaient les villes et les campagnes, accueillis et fêtés partout, grâce aux *Lieder* de l'un et à la belle voix de l'autre. Schubert, doux, simple, sans ambition et sans désirs, vivant exclusivement pour l'art et s'abandonnant sans réserve à son sentiment très-vif de la nature, manqua jusqu'à la fin de l'habileté nécessaire pour changer son papier de musique en billets de banque. Avec lui les éditeurs avaient beau jeu ; mais que lui importait? N'avait-il pas une source inépuisable de jouissances dans sa vive imagination, dans les transports que lui faisaient éprouver les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, enfin dans le commerce de quelques esprits d'élite qui savaient le comprendre et l'apprécier? Que lui eût fait un peu plus ou un peu moins de bien-être? Il chantait, et il était heureux.

Si nous nous étendons sur le caractère de Schubert, c'est parce qu'ici l'étude psychologique peut aider à l'étude musicale. Le compositeur viennois pouvait dire : "Mes *Lieder*, c'est moi." Et quelle noble et touchante image ils nous présentent de leur auteur! Comme ils nous le montrent avec sa mélancolie douce, légèrement imprégnée de mysticisme! Sans manquer de respect au génie de Goethe et de Schiller, on peut dire que ce fut une bonne fortune pour leurs poésies que d'avoir été adaptées à des mélodies pleines de force et d'un si grand caractère. Ces deux poëtes pouvaient s'en passer, il est vrai ; mais n'est-ce pas Schubert qui a sauvé de l'oubli le nom de Mayrhofer, son ami, que nous ne connaîtrions guère aujourd'hui s'il n'avait été le *parolier* du grand musicien?

Combien il est regrettable qu'un artiste si bien doué soit mort si prématurément ! Mais l'exaltation extraordinaire dans laquelle le mettait son travail usa rapidement une constitution que la nature avait faite robuste. Il fut, à la lettre, tué par l'inspiration. Cette fiction dans laquelle les poëtes nous ont représenté l'homme de génie attaché comme Mazeppa sur un cheval indompté, qui l'entraîne d'une course furieuse à travers ravins et précipices, cette fiction n'est qu'une vérité en ce qui concerne l'infortuné Schubert mort à trente et un ans de la fièvre qui lui avait fait produire ses chefs-d'œuvres.

Cependant, au milieu de ses souffrances physiques, il travaillait avec un redoublement d'activité comme s'il eût voulu engager une lutte de vitesse avec la mort dont il sentait déjà la froide approche. Mais cette recrudescence de production acheva d'épuiser ses forces. Le 19 novembre 1828 il expira dans les bras de son frère Ferdinand. Beethoven l'avait précédé d'un an dans la tombe. Schubert, sur son désir, fut inhumé dans le cimetière de Wahring à côté de l'endroit où reposaient les restes du compositeur qu'il admirait le plus.

Il mourut si pauvre qu'il fallut donner deux concerts pour payer les frais de ses obsèques et l'érection de son monument funèbre.

Maintenant veut-on savoir ce que le grand Beethoven pensait de notre musicien : Schindler va nous l'apprendre. Lors de la maladie qui devait emporter Beethoven après cinq mois de souffrances, son activité habituelle ne pouvant plus se satisfaire, il fallut lui trouver des distractions en rapport avec son génie et ses goûts. On lui présenta un jour une collection d'environ soixante lieder de Schubert, presque tous en manuscrit. Ce fut pour lui une grande distraction. Il connut et apprécia le talent de Schubert qu'il prit dès lors en haute estime.

"Le grand maître qui, jusqu'alors, en connaissait cinq à peine, s'étonnait de leur quantité, et ne voulait pas croire que Schubert, jusqu'à ce moment en eût écrit à peu près cinq cents. Non seulement leur nombre, mais encore leur valeur, le frappaient d'admiration. "Vraiment disait-il, il y a en ce Schubert une étincelle divine." Il admirait ce travail original, et ne comprenait pas comment il avait pu travailler sur de si longs poëmes, longs comme dix poëmes ordinaires. Schubert en a traité une centaine, en effet, qui, non-seulement ont un caractère purement lyrique, mais renferment des ballades developpées, des scènes dialoguées et assez dramatiques pour tenir leur places dans de grands opéras. Qu'aurait dit le maître, s'il avait pu connaître les scènes d'*Ossian*, *l'Otage*, *l'Elysée*, *le Plongeur* et d'autres qui ont paru depuis? Bref, Beethoven conçut tant d'estime pour le talent de Schubert, qu'il voulut voir ses opéras et sa musique de piano; mais sa maladie fit tant de progrès qu'il ne put réaliser ce vœu. Il prophétisait que cet artiste ferait un jour grand bruit dans le monde, et regrettait de ne l'avoir pas connu plus tôt."

En 1819, un peu plus d'aisance se fit dans la vie de notre artiste par suite de la protection d'un homme généreux, le comte de Spaun. Ce fut vers cette époque que parut le *Roi des aulnes*. Cette composition n'excita pas tout d'abord l'admiration qu'elle méritait et resta longtemps dans l'oubli.

Bien qu'il ait été enlevé dans la force de l'âge, Schubert n'en a pas moins laissé un très-grand nombre d'ouvrages. La liste complète de ce qu'il a écrit comprend à peu près tous les genres. Mais où il a fait preuve de la plus haute originalité c'est dans ses lieder. On en compte environ six cents divisés en plusieurs cycles, tels que la *Belle Meunière*, les *Lieder de voyage*, les *Chants ossianiques*, les *Poésies de Walter Scott*, le *Voyage d'hiver* et les *Chants du Cygne*.

Schubert fut moins heureux au théâtre, peut-être parce que sa musique, où circule si abondamment le souffle dramatique, avait une allure trop libre pour s'accommoder au cadre étroit de la scène. Il vint d'ailleurs à un moment où l'engouement pour le style italien avait fait affermer les théâtres de Vienne à l'impresario Barbaja. Rossini jouissait alors d'une vogue qui faisait tort aux compositeurs allemands. Des quinze opéras de Schubert, aucun ne fut représenté de son vivant, à l'exception de la *Harpe enchantée*, et de *Rosamonde*. Parmi les autres ouvrages lyriques du maître nous citerons encore la *Guerre domestique*, opérette en un acte, représentée à Frankfort en septembre 1861, *Alfonso* donné en 1854 à Weimar, et *Fierabras*, qui passe pour le chef-d'œuvre dramatique de Schubert, quoiqu'il n'ait jamais été mis à la scène.

Sa musique d'Eglise jouit encore à Vienne d'une grande réputation. Il a écrit six messes, deux *Stabat*, divers offertoires et le grand *Alleluia* de Klopstock. Il est l'auteur de huit symphonies, dont la plus importante, celle en *ut majeur*, fut exécutée en 1839 à Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, et d'après les indications de Schumann : elle obtint un succès d'enthousiasme. La musique que Schubert a composée pour le piano est traitée dans la forme symphonique avec une grande recherche d'harmonie, et rappelle la manière de Beethoven. Ce sont les pièces à quatre mains, la *fantaisie* et le *divertissement hongrois* dédiés à la comtesse Esterhazy, où brillent les qualités les plus saillantes. Plusieurs compositions chorales de Schubert sont devenues populaires en Allemagne.

Quand on pense qu'aux œuvres importantes que nous venons d'indiquer, Schubert a ajouté près de six cents mélodies dans l'espace d'une douzaine d'années, on est confondu d'étonnement. Une telle facilité tient du prodige. Attiré

naturellement par les génies de Goethe et de Schiller, il mit en musique la plus grande partie de leurs poésies détachées. Il affectionnait aussi les poëmes gaéliques. Doué d'une impressionnabilité très-intense, il recevait comme le contre-coup de ce qu'il lisait, de ce qui se passait devant lui, des paysages changeants qui se succédaient à ses regards dans ses excursions, et il trouvait immédiatement en musique la note correspondante dans toute sa force, et saisissante de vérité.

Nul n'a poussé plus loin l'adaptation de l'art des sons aux sentiments les plus délicats de l'âme humaine. C'est le poëte de la musique ; à côté de lui les autres compositeurs semblent avoir écrit en prose. L'imagination n'est jamais isolée dans ses œuvres ; elle est toujours accompagnée du sentiment. Il en est ainsi le plus souvent des âmes ardentes et tendres qui aiment avec passion le spectacle de la nature, les promenades solitaires au bord des lacs ou sur la cime des rochers. Le bruit des roseaux invite aux rêves mélancoliques, et l'air pur des montagnes ne laisse plus battre le cœur pour des affections vulgaires.

Par l'union de son inspiration musicale avec les sentiments les plus profonds de l'âme, Schubert n'est pas seulement un des plus grands musiciens de l'Allemagne ; il est l'interprète mélodieux et fidèle de toutes les souffrances de l'humanité. La félicité même à laquelle il s'abandonne dans la *barcarolle*, la *Sérénade* a quelque chose de sérieux et de mélancolique. On sent que ceux qui les chantent sont les mêmes personnages qui, dans d'autres circonstances de leur vie, chanteront aussi l'*Ave Maria*, la *Jeune Mère*, peut-être *Marguerite* et certainement l'*Adieu*. Schubert est le chantre de la douleur.

MERCADANTE, 1797—1872.

Ce compositeur est un de ceux qui depuis un demi-siècle ont le plus rempli l'Italie de leur nom et de leurs œuvres. Il naquit à Altamura, dans la province de Bari en 1797. A douze ans, il entra au collége royal de musique de San-Sebastiano, à Naples, que dirigeait Zingarelli, dont il devint bientôt l'élève favori. Il y apprit le violon et la flûte, acquit un certain talent de virtuose et publia de bonne heure à Naples de nombreuses compositions pour ces deux instruments ; il devint premier violon puis chef d'orchestre au Conservatoire. On rapporte qu'il en fut chassé pour s'être laissé surprendre mettant en partition des quatuors de Mozart ; mais cette historiette est sans fondement. Obligé de travailler pour vivre et d'apporter à son travail plus de précipitation que de soin, il écrivit en 1818 une cantate et en 1819 pour le théâtre San Carlo l'opéra de l'*Apothéose d'Hercule ;* deux autres opéras suivirent de près ce dernier. Son succès croissant à chaque œuvre, il vit s'ouvrir devant lui toutes les scènes de l'Italie.

Appelé à Rome en 1820, il y fit jouer deux ouvrages qui obtinrent un grand succès, mais un opéra qu'il fit représenter l'année suivante à Bologne, fut reçu froidement, il se dédommagea de ce léger échec en faisant jouer à Milan *Elisa et Claude.* Cette partition la meilleure qu'il eût produite jusque-là, le fit mettre un moment par des admirateurs trop enthousiastes sur le même rang que Rossini.

Après ce triomphe, Mercadante éprouva coup sur coup des revers : quatre ouvrages qu'il donna tombèrent ; sans se décourager il donna en 1823 *Didon* qui eut un brillant tri-

omphe. Après avoir voyagé en Autriche où il fit représenter quelques unes de ses premières partitions ; il revint à Naples où la critique se montra sévère pour la rapidité de travail du maestro. Cependant durant les années 1825 et 1826 le succès lui sourit à Turin et à Venise.

Au milieu de toutes ces vicissitudes, l'impresario du théâtre Italien à Madrid vint lui proposer un engagement de sept ans, avec 2,000 piastres par an, moyennant la promesse de deux opéras nouveaux, écrits spécialement pour lui. Mercadante accepta et partit ; mais pour des raisons restées inconnues il était de retour en Italie à la fin de l'année. Il se rendit une seconde fois en Espagne et y resta jusqu'à la fin de l'année 1829 : parmi les ouvrages qu'il y fit jouer citons *les Représailles*, opéra-bouffe qui obtint un grand succès. Dans un voyage qu'il fit ensuite en Italie, il recruta des chanteurs qu'il conduisit au théâtre de Cadix et alla ensuite diriger la musique du théâtre Italien de Madrid où il donna *la Tête de bronze*.

Au commencement de l'année 1833, il obtint la position de maître de chapelle de la cathédrale de Novare. Il n'en continua pas moins à travailler pour le théâtre et fit représenter *le comte d Essex*, sans succès ; le drame des *Brigands*, qui suivit, avait été composé pour Paris et il y fut joué en mars 1836, sous la direction de Mercadante lui-même, mais avec un succès douteux, malgré les artistes éminents qui interprétaient l'œuvre.

L'ouvrage de Mercadante qui s'est le plus généralement soutenu au théâtre et qui a eu le plus de succès en Italie, c'est le *Serment*, drame lyrique en quatre actes. La pièce a été imitée du drame de Victor Hugo, *Angelo*. Malgré l'appropriation au goût italien, la pièce est restée sombre, monotone et remplie de péripéties lugubres. La partition se distingue par l'éclat de l'instrumentation, et l'habile agencement de

l'harmonie et des voix. Le morceau le plus important du premier acte est un bel andante a trois voix. Au second acte on remarque un chœur charmant de femmes. Cet opéra a été donné avec un grand succès à Paris pendant l'année 1858.

Au carnaval de 1839, à la suite d'une ophthalmie aigüe qui faillit le rendre aveugle et pendant laquelle, retiré à Novare, il avait été réduit à dicter sa musique en la jouant au piano, il fit représenter à Venise *Les deux illustres Rivaux*, qui furent reçus avec enthousiasme. Sa réputation, sa fécondité et sa science réelle le firent choisir en 1840 pour remplir les fonctions de directeur du Conservatoire de Naples, où pendant près de trente ans il rendit de grands services par sa science de l'harmonie et sa connaissance de la musique d'Eglise.

Après avoir composé *Gabrielle de Vergy*, il vint à Paris en 1842, pour y faire jouer *la Vestale*, opéra qui réussit peu malgré de beaux morceaux ; cet échec ne l'empêcha pas en 1856 d'être élu associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Depuis la *Vestale*, il écrivit une foule d'opéras qui obtinrent plus ou moins de succès.

Les messes et les motets de ce compositeur ont un style peu religieux. Il y règne comme dans tous les ouvrages du maître une facilité mélodique incontestable et une harmonie correcte ; mais tout parait écrit pour les chanteurs, rien pour le sujet et la pensée. Excellent professeur, il a formé un grand nombre d'élèves pour le chant et la composition.

Il mourut en 1872. Dans les dernières années de sa vie il était devenu complètement aveugle.

DONIZETTI, 1798–1848.

Doué d'une sensibilité réelle et d'une merveilleuse facilité unie à un talent consommé dans l'art d'écrire, Donizetti s'est plutôt abandonné à son inspiration naturelle qu'il n'a cherché à innover. Il est, somme toute, avec ses qualités et ses défauts, le compositeur le plus distingué que l'Italie ait produit après l'incomparable Rossini, et celui qui a su le mieux consoler l'Europe musicale du silence gardé par l'auteur de *Guillaume Tell*. Dans le nombre de ses partitions, il y a quatre ou cinq chefs-d'œuvre. Si l'on songe au mal terrible qui a troublé la raison du maître avant de tuer sa vie, on ne pourra s'empêcher de reconnaître que la Providence a donné bien peu de temps à Donizetti pour s'égaler aux princes de l'art.

Gaetano Donizetti naquit à Bergame le 25 septembre 1798. Son père, simple employé, ayant peu de fortune et beaucoup d'enfants, ne lui fit pas moins donner une excellente éducation classique. A son entrée dans la vie, le jeune Gaetano eut à choisir entre trois carrières bien différentes : le barreau où l'appelait la volonté paternelle, l'architecture que son goût pour le dessin le portait à préférer, enfin l'art musical vers lequel l'entraînait une voix secrète, la voix de la destinée. Le sort avait décidé qu'il serait compositeur, et la musique l'emporta sur ses deux rivales. A l'âge de dix-sept ans, il alla à Bologne pour y étudier la composition ; après être resté trois ans dans cette ville, Donizetti revint à Bergame, où il eut encore une lutte à subir contre son père qui voulait le dissuader d'écrire pour le théâtre et préférait le voir s'adonner au professorat.

Il fallait de l'argent à un ménage dont les ressources étaient très-limitées ; mais l'artiste, qui sentait s'agiter en lui la puissance créatrice, pouvait-il s'astreindre à donner assidûment des leçons? Plutôt que de suivre cette carrière Donizetti aima mieux endosser l'uniforme et s'engager comme soldat. Du moins, dans les loisirs de la vie de garnison, il lui serait permis de se livrer à sa passion favorite. C'est ainsi que vit le jour *Enrico*, le premier opéra du maître ; il l'écrivit à Venise où son régiment avait été envoyé. Ce début fut assez heureux pour qu'on demandât à l'auteur un second ouvrage dont le succès commença sa réputation.

Des protections puissantes procurèrent à Donizetti sa libération du service militaire. Rendu à la vie civile, il étonna par sa prodigieuse facilité de travail une nation habituée pourtant aux merveilles de l'improvisation. De 1820 à 1830, les scènes de toutes les grandes villes de l'Italie, lui durent un nombre prodigieux d'opéras. Médiocrement payé, il ne trouvait que dans un excédant de production des ressources suffisantes à son entretien. Faut-il s'étonner alors, que sa plume n'a pas toujours attendu l'inspiration, et jeté souvent des idées à peine mûries? Ce n'est qu'à partir de 1831, que se dessine, dans des œuvres d'une valeur sérieuse, l'individualité propre de Donizetti. Jusque-là il n'a été que le disciple plus ou moins heureux de Rossini ; on le voit maintenant essayer de se frayer une route en dehors de la voie qu'a suivie son glorieux prédécesseur. La transformation que nous indiquons est visible dans *Anne Bolène*, qui fut représentée à Milan. Bientôt après il donna un des chefs-d'œuvre du genre bouffe : l'*Elixir d'amour*, qu'il ne mit que quinze jours à composer et qui fut suivi d'une foule d'autres productions, parmi lesquelles se distinguent *Lucrèce Borgia*, et *Lucie de Lammermoor*.

La mort de Bellini et le silence de Rossini avaient laissé l'auteur de *Lucia* sans rival. Une chance heureuse ne le favorisait pas moins que l'éclatant succès obtenu par plusieurs de ses partitions. Les directeurs de Paris tournèrent les yeux vers le seul maître italien resté dans la carrière. C'est alors que Donizetti vint demander à la France la consécration de sa renommée. Le premier ouvrage qu'il composa pour la scène française, fut la *Fille du régiment*, délicieux opéra en deux actes, donné le 11 février 1840. On connait l'histoire de cette pauvre enfant abandonnée sur un champ de bataille, recueilli par un brave homme, le sergent Sulpice, et adoptée par le régiment. Cet opéra a été l'occasion de la rentrée de Mme Sonntag. La grande cantatrice avait quitté le théâtre à la suite de son mariage avec le comte Rossi ; mais des revers de fortune la forcèrent de reparaître sur la scène.

Après avoir été nommé compositeur de la cour d'Autriche et maître de la chapelle impériale, Donizetti revint en France, et fit jouer en 1843, *Don Pasquale*. Aux répétitions, les musiciens de l'orchestre présageaient une chute, et l'administration paraissait être du même avis ; ils se trompaient, car le nouvel ouvrage eut un succès complet.

La tâche du biographe devient maintenant douloureuse. Ce ne sont plus des succès dramatiques que nous avons à enregistrer, ce sont les progrès, d'abord lents, mais continus et bientôt invincibles, d'un mal qui s'attaque à l'intelligence de l'artiste avant de tarir en lui les sources de la vie. Travailleur infatigable, pourvoyeur de vingt scènes différentes, Donizetti devait finir comme finissent les hommes qui surmènent leurs facultés cérébrales. Ce qui l'a perdu, c'est ce qui fait sa gloire : la tension incessante de l'activité créatrice, l'inquiétude du génie. Peut-être un repos absolu eût-il réussi à conjurer les effets de la funeste maladie dont il

avait ressenti les premières atteintes dès 1843 ; mais comment condamner au repos un homme pour qui le travail était devenu un besoin? Le compositeur semblait au contraire vouloir prévenir de vitesse le fléau qui allait dans peu de temps le réduire à l'impuissance.

On rapporte que pendant les répétitions de *Don Sébastien* il disait à ses amis : "*Sébastien me tue.*" Rien n'était plus vrai, mais pour que le fécond musicien déposât la plume, il fallait que sa main fût hors d'état de la tenir. Un opéra qu'il donna en 1844 à Naples, tomba ; dans l'état de santé où il se trouvait, cette chute dut le blesser au cœur. Son service de maître de chapelle l'appelant à Vienne, il s'y rendit, mais il ne put remplir ses fonctions à la cour, miné qu'il était par une affection nerveuse dont les progrès étaient de jour en jour plus alarmants. De retour à Paris vers le milieu de l'année suivante, il se remit à travailler avec ardeur. Ses amis venaient le visiter comme de coutume, et, plus d'un, l'entendant causer avec lucidité, crut au complet rétablissement de sa santé et de ses facultés. Le compositeur donnait en même temps ses soins à une partition nouvelle, et au remaniement d'un opéra de sa jeunesse que le théâtre Italien était à la veille de reprendre. Il s'appliquait avec ardeur à cette double tâche quand la maladie vint lui donner le coup de grâce. A la suite d'une attaque de paralysie survenue le 17 août, il perdit sans retour l'usage de cette belle intelligence dont il avait fait un si riche emploi. Transporté au mois de janvier 1846 dans une maison de santé située à Ivry, le malade y reçut en vain tous les secours de la science. Vainement encore on le confia aux soins du docteur Blanche : la démence de l'infortuné musicien défiait toutes les ressources de l'art. De guerre lasse, on en vint à croire que l'air natal, la douce influence du climat italien ferait peut-être un miracle en sa faveur. En 1848, il fut ra

mené à Bergame sous la garde de son neveu et de son fidèle serviteur. Mais Donizetti ne rentra dans la ville où il avait reçu le jour que pour y rendre le dernier soupir. Il s'éteignit le 8 avril 1848. Les populations de la Péninsule étaient alors en lutte contre les Autrichiens, et, par une étrange coïncidence, les cloches qui sonnèrent le glas du grand compositeur, mêlèrent leurs notes lugubres aux sons du canon tiré pour célébrer la victoire de Goïto.

Deux ouvrages posthumes de Donizetti ont été représentés à Paris. *Elizabeth*, opéra en trois actes a pour sujet l'histoire touchante racontée par Mme Cottin, d'une jeune fille qui vient du fond de la Sibérie demander la grâce de son père exilé. Cet ouvrage fut bien reçu du public. L'autre œuvre posthume de Donizetti est un opéra-comique en un acte qui fut donné à Paris en 1860.

Les partisans de la musique de l'avenir, qui n'ont pas respecté Rossini, ne pouvaient manquer de s'attaquer à Donizetti. Ils ont traité ce maître avec une irrévérence qui, déjà malséante si elle venait de juges plus autorisés, est chez eux simplement scandaleuse. A la place de ces cantilènes, de ces duos et de ces trios qui, après nous avoir enchantés à la scène, nous charment encore au concert et au salon, autant par leur mérite que par le souvenir qu'ils rappellent, ces musiciens veulent substituer une mélopée languissante, tout orchestrale et descriptive. Ce système a sa raison d'être dans la stérilité de leur imagination. Laissons ces théories pour ce qu'elles valent, pour une application nouvelle de la fable du *Renard et des Raisins*, et admirons les dons du génie et d'une belle organisation artistique, sans nous arrêter aux discours creux des soi-disant musiciens de l'avenir.

HALEVY, 1799—1864.

Si un contemporain de Louis XIV, un admirateur de Racine revenait parmi nous, et que, plein encore des souvenirs du grand règne, il voulut retrouver sur la scène moderne le pathétique noble, l'inspiration élevée, l'ordonnance majestueuse des chefs-d'œuvre dramatiques d'autrefois, ce n'est pas au Théâtre-Français que nous l'enverrions ; ce serait à l'Opéra le jour où l'on donne un ouvrage d'Halévy.

Fromental Halévy appartenait à cette race israélite, qui émancipée tout récemment, s'est fait si rapidement sa place dans toutes les carrières. La patience de cette race, ses qualités domestiques et sa propre tolérance, l'ont admise à jouir des bienfaits de l'égalité civile. C'est ainsi que le grand compositeur dont nous allons esquisser la vie, esprit naturellement élevé et religieux, a autant écrit pour le culte catholique que pour la synagogue.

Né à Paris le 27 mai 1799, il montra de bonne heure les plus heureuses dispositions pour la musique, et il n'avait pas encore accompli sa dixième année quand il entra au Conservatoire, dans la classe de solfège. En 1810 il étudia le piano, enfin Cherubini lui donna pendant cinq ans des leçons de contre-point. Le futur auteur de la *Juive* était à peine âgé de vingt ans, quand l'Institut lui décerna le grand prix de composition pour une cantate. Le jeune lauréat, devenu pensionnaire du gouvernement, séjourna à Rome pendant deux ans, et ce temps ne fut pas perdu pour le développement de son talent. Revenu en France, Halévy eut à lutter contre ces difficultés du début qui ne s'aplanissent pas même devant les prix de Rome. Après plusieurs années de dé-

marches infructueuses, il dut renoncer à l'espoir de faire exécuter deux partitions d'opéra. Ce ne fut qu'en 1827 qu'il se révéla au public par un opéra en un acte, bientôt suivi de plusieurs autres où le maître avait semé une foule de morceaux charmants, mais qui étaient loin de faire pressentir un rival français de Rossini.

La *Juive* est l'ouvrage qui signale l'avénement définitif d'Halévy à la gloire. Ses précédentes productions se distinguaient par une habile facture et par un heureux emploi des ressources musicales ; mais ce dernier opéra les dépasse de toute la hauteur d'une inspiration passionnée, grandiose, émouvante. La première représentation eut lieu le 23 février 1835, avec un luxe de décors et de costumes jusque-là inusité. L'administration de l'Opéra dépensa 150,000 francs pour la mise en scène : dépenses inutiles, certainement, car l'ouvrage n'avait nul besoin de tant de magnificence pour obtenir des applaudissements unanimes.

Les envieux et les impuissants ne faillirent pas à leur besogne accoutumée ; ils se déchaînèrent contre l'œuvre magistrale dont Halévy venait d'enrichir le répertoire lyrique, affectant d'attribuer le succès de la *Juive* aux splendeurs de la mise en scène. La seule réponse du compositeur fut un nouveau succès. L'*Eclair*, opéra-comique en trois actes, représenté la même année, reçut du public l'accueil le plus favorable et accrut encore la réputation de l'auteur. Gracieuse, légère, expressive, cette partition peut être regardée comme la meilleure que le maître ait écrite dans le genre de l'opéra-comique. Cet ouvrage n'a jamais quitté le répertoire.

Après s'être tenu éloigné du théâtre pendant plus de deux ans, Halévy y reparut avec un opéra en cinq actes ; mais malheureusement cette partition travaillée avec soin, se trouvait associée à un poëme lugubre et triste plutôt que dra-

matique, ce qui l'empêcha de réussir. La chute des *Treize* et du *Schérif* eut une autre cause. Il est rare qu'une originalité audacieuse se fasse accepter sans résistance. Le premier mouvement qu'elle inspire, est celui d'une défiance instinctive. Involontairement on cherche à se mettre en garde contre le novateur, sauf un peu plus tard à s'abandonner à lui. Dans le cas dont il est question ici, les habitués de l'Opéra-Comique se sentirent déroutés par des combinaisons harmoniques d'une richesse et d'une puissance inaccoutumées.

Mais l'artiste se releva par un coup d'éclat en faisant jouer en 1841 la *Reine de Chypre*. Le poëme ne manque pas de mérite littéraire, et on peut dire de la partition, que le maître n'a nulle part déployé une aussi grande richesse de motifs. On rapporte qu'un des chanteurs arrivé à ce passage :

Ce mortel qu'on remarque
Tient-il
Plus que nous de la Parque
Le fil?

soit hasard, soit intention, avait coutume de fixer les yeux sur une loge d'avant-scène, habituellement occupée par des notabilités de la politique et de la finance. Plusieurs de ces personnages étant venus à mourir pendant les premières représentations de la *Reine de Chypre*, on s'imagina que le chanteur était un jettatore, et la loge demeura vide.

A ce chef-d'œuvre en succéda bientôt un autre : *Charles VI*. Des convenances politiques que nous n'avons pas à juger empêchent depuis longtemps la reprise de cet opéra. Il est triste de penser que, pour entendre de nouveau la magnifique partition du maître, ses admirateurs soient condamnés à attendre qu'une guerre éclate entre la France et l'Angleterre.

Le *Val d'Andorre*, drame lyrique, joué en 1848, abonde en scènes déchirantes. Si la rondeur et la gaieté du recruteur sont assez divertissantes, le désespoir de la pauvre Rose lorsque la conscription lui enlève son fiancé, le combat qui se livre dans son âme partagée entre l'amour et le devoir, ses inquiétudes et ses remords à la suite du vol qu'elle a commis, nous remplit d'impressions pénibles qui ne se dissipent qu'au moment où la jeune fille reconnait sa mère.

En 1849, Halévy fit entendre au Conservatoire quelques scènes du *Prométhée enchaîné*, dont il avait écrit la musique d'après la traduction de son frère. L'artiste se proposait dans cette composition de reproduire les effets présumés du genre enharmonique des Grecs, tentative hardie qui échoua parce que les instruments à cordes, dont il s'était servi, ne peuvent rendre les quarts de ton avec toute la précision désirable.

En 1850, le maître reçut un accueil bienveillant des habitants de la ville de Londres, à l'occasion de son opéra italien *la Tempête*, représenté au théâtre de la Reine. Le sujet de cet ouvrage n'est autre que celui de Shakespeare. Ce fut Balfe qui dirigeait l'orchestre. A l'occasion du succès de la *Tempête*, Lablache fit le quatrain suivant :

La Tempête d'Halévy
Diffère des autres tempêtes ;
Celles-ci font pleuvoir la grêle,
Celle-là fait pleuvoir de l'or.

En 1854, l'auteur de la *Juive*, qui était entré à l'Institut en 1836, fut élu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Ces nouvelles fonctions lui permirent de montrer qu'il savait se servir de la plume pour écrire autre chose que de la musique. Il se révéla littérateur distingué dans ses éloges de plusieurs hommes célèbres. Apprécier les artistes étrangers à sa spécialité ne devait pas être, du

reste, une tâche difficile pour un homme qui avait fait de sa maison une sorte de musée où l'on voyait les chefs-d'œuvre de divers artistes. La statuaire et la peinture étaient, avec la mélodie, les hôtes favoris du logis.

Cependant au milieu des travaux que lui avaient imposés la confiance de ses collègues, Halévy n'oubliait pas le théâtre. Il produisit quelques opéras qui eurent tous assez de succès. L'auteur de la *Juive* étonnait ses amis par la vigueur de ses facultés morales quand déjà l'altération de ses traits et la diminution progressive de ses forces leur causaient des inquiétudes trop justifiées. Les médecins prescrivirent le séjour dans le Midi. La colonie parisienne de Nice reçut l'illustre malade avec les égards dus à sa gloire et la sympathie qu'inspirait sa position. Il ne se passa point un dimanche pendant son séjour à Nice, sans que la musique de la garnison exécutât, sur la promenade publique, les plus beaux airs de ses opéras : hommage touchant aussi honorable pour celui qui en était l'objet que pour tous ceux qui en avaient conçu la pensée.

Hélas ! ni la sollicitude de toute une population, ni les soins empressés d'une famille qui adorait son chef ne purent conjurer le fatal dénouement. Halévy s'éteignit à Nice, le 17 mars 1862. Peu de jours avant sa mort, lui, qui, d'habitude, avait toujours mieux aimé parler littérature, peinture, philosophie, que musique, dans les derniers temps, au contraire, il employait de préférence les expressions et les images qui rappelaient l'art qu'il avait tant aimé, et tant illustré. Un soir, il cherchait à prendre un livre placé sur une table un peu trop loin de sa main pour qu'il pût l'atteindre sans un effort qui l'eût fatigué : " N'est-ce pas que je ne fais rien *dans le ton ?* " dit-il à sa fille qui lui donna le livre Le matin même de sa mort, il fit une application plus imprévue, plus bizarre et plus touchante encore de ce langage

musical qui lui redevenait cher et familier. Il était assis sur son divan, il voulut s'y étendre et reposer sa tête sur l'oreiller. Mais il n'y serait pas parvenu de lui-même, et il fallut l'aider : "Couchez-moi *en gamme*, dit-il à ses deux filles" — Elles le comprirent ; elles l'inclinèrent lentement, doucement, et comme en mesure, et, à chaque mouvement, il disait en souriant : *Do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, jusqu'à ce que sa tête reposât sur les coussins. Ces notes, dont il avait fait un si merveilleux usage, lui avaient servi une dernière fois, mais pour reposer sur un oreiller sa tête mourante, à l'aide de ses deux filles chéries.

Nous pouvons dès aujourd'hui, sans crainte d'être démenti par les âges à venir, mettre l'auteur de la *Juive* au premier rang de ceux qui ont charmé, élevé, consolé l'humanité par leur art, remplissant ainsi leur glorieuse mission. C'est Halévy en effet qui a dit de la musique qu'elle était "un art que Dieu semble nous avoir donné pour que toutes les voix, confondant leurs accents, lui portent les prières de la terre unies dans un rhythme harmonieux."

Avant de terminer cet article, nous y joindrons quelques remarques sur Halévy, extraites des *Causeries du lundi* du grand critique Sainte-Beuve :

> "Il avait un don naturel d'écrire, cultivé, perfec-
> "tionné par l'étude, par un goût de lecture qu'il
> "satisfaisait partout, dans son cabinet, pendant l'in-
> "tervalle des travaux, dans les voitures publiques,
> "dans les réunions d'amis, dans le monde même.
> "Il avait le pouvoir de s'isoler complètement au mi-
> "lieu du bruit de la famille ou des entretiens du
> "salon, s'il n'y prenait pas part. Il écrivait de la
> "musique, de la prose ou des vers, il lisait avec une
> "attention imperturbable, lorsque l'on causait autour
> "de lui.

" Il possédait l'instinct des langues. Il savait l'al-
" lemand, l'italien, l'anglais, le latin ; une teinture de
" grec, un peu d'hébreu. Il donnait une foule d'éty-
" mologies—Il avait une passion pour les diction-
" naires. Il lui était souvent difficile d'y trouver un
" mot : comme on ouvre un dictionnaire à une page
" quelconque dans les environs du mot qu'on cherche,
" son œil tombait d'abord sur n'importe quel mot ; il
" le lisait, puis le suivant, puis un autre, tant qu'il
" oubliait quelquefois le mot qu'il voulait chercher.

" Cet estimable esprit, si curieux, quoique possédé
" par un art spécial, nourrissait une tristesse intime,
" une plaie cachée. Il ne le disait pas ; si près qu'on
" fût de lui, on n'aurait jamais entendu une plainte ;
" il avait sa conscience d'homme de talent ; aussi
" dut-il être affligé de voir une si longue interruption
" que celle qui eut lieu avant la reprise de la *Juive*.
" Mais Halévy était une nature trop riche, trop ou-
" verte et communicative, il était trop bien organisé,
" il était trop accessible aux douceurs de la sociabilité
" et aux joies de la famille, il était trop le contraire
" en tout d'un homme blasé, et avait, comme on dit,
" trop de cordes à son arc, pour être longtemps ou
" profondément malheureux.

" A le définir poétiquement je dirais : C'était une
" abeille qui n'avait pas trouvé à se loger complète-
" ment dans sa ruche, et qui était en quête de faire
" son miel quelque part encore ailleurs.

" Halévy, pour peu qu'il eût vécu, eût sans doute
" été nommé de l'Académie française. L'homme
" éminent qui représente et personnifie le mieux cette
" Académie, M. Villemain, lui en touchait un jour
" quelque chose : un vif sentiment de joie brilla sur

" son visage, mais ne fit que passer et disparut
" presque à l'instant : il craignait déjà de porter
" préjudice à son frère bien-aimé."

La Juive, *Guido*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI* sont de vraies tragédies lyriques, marquées d'un sceau de beauté ineffaçable. Des productions moins parfaites et par cela même plus accessibles à l'intelligence de la foule, ont joui d'une vogue plus générale ; mais le suffrage des connaisseurs est le seul qui intéresse un artiste consciencieux, et celui-là, Halévy l'a obtenu sans partage. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que la popularité du maître ira grandissant, à mesure que se fera l'éducation musicale du public. Combien de compositeurs, aujourd'hui au comble de la renommée, que les progrès du goût menacent d'un revirement en sens contraire !

BELLINI, 1802–1835.

On s'est souvent demandé si le talent est un don gratuit ou le fruit d'une longue étude. La question ainsi posée, ne peut recevoir de solution, puisque dans presque tous les cas, la créature humaine est comme un sol plus ou moins fertile ; l'étude est la charrue qui laboure ce sol, et le maître est le laboureur qui dirige la charrue dans le sillon. Ce qui est certain, c'est que parmi les artistes, les uns doivent plus au travail, les autres plus à la nature : Bellini est du nombre de ces derniers.

Né à Catane en Sicile, le 3 novembre 1802, ce compositeur reçut une bonne éducation musicale. Le Conservatoire de Naples était encore à cette époque le lieu du monde où subsistaient dans toute leur force les traditions de l'art d'écrire. Mais Bellini ne paraît pas avoir su profiter de cet enseignement. Son organisation nerveuse et tendre, son caractère charmant, mais léger, ne se plièrent pas à la discipline des études classiques. Le futur auteur de la *Norma* fit d'abord d'ingrats efforts pour s'assimiler les procédés de l'instrumentation. Il écrivit dans ce but quinze *symphonies*, trois *messes* et une foule de morceaux pour flûte, clarinette et piano. Sa véritable vocation ne se révéla que dans la musique dramatique. Le succès de son second opéra *Bianca e Fernando* fut immense, et le roi qui assistait à la première représentation se montra un des plus chauds enthousiastes du jeune maestro. Par une de ces réactions si fréquentes dans l'histoire des arts, le style de Rossini commençait à lasser l'admiration, et l'on savait gré au musicien moins parfait qui essayait d'ouvrir une voie nouvelle.

Il semblait, du reste, qu'une fée bienveillante eût présidé à la naissance de Bellini et se chargeât de lui aplanir la route. Nous venons de le voir conquérir d'emblée la première scène lyrique de l'Italie méridionale. C'est maintenant à Milan qu'il est appelé, et, comme si le hasard ne l'avait pas déjà assez favorisé, il rencontre en quittant Naples, le poëte dont l'inspiration semble le plus appropriée à sa musique. On n'ignore pas à quel point dans un opéra les paroles et la partition sont solidaires, quel accord d'idées et de sentiments exige par conséquent la collaboration du compositeur et du librettiste. Faute de cette entente si difficile à obtenir, que de fois l'un a été trahi par l'autre ! Ce fut donc un bonheur pour Bellini de trouver dans Felice Romani

l'écrivain dont les vers mélancoliques et doux répondaient au caractère de son talent musical.

Cette association de deux esprits bien faits pour se comprendre produisit d'abord *Le Pirate*, opéra en deux actes, représenté au théâtre de la Scala de Milan, pendant l'hiver de 1827, et transporté sur la scène du théâtre Italien de Paris en 1832. *Le Pirate* fut bien reçu, et il fixa sur son auteur l'attention du public. On avait remarqué dans cet ouvrage une véritable originalité, et il fit bientôt le tour de l'Europe. En 1828, Bellini donna encore à Milan *La Straniera* (l'étrangère). Cet ouvrage eut le même succès que le précédent.

En 1830, il fit représenter à Venise *I Capuleti e i Montecchi* (Les Capulet et les Montague). L'œuvre shakespearienne est connue de tout le monde. On sait comment, dans *Roméo et Juliette*, l'auteur anglais déroule une succession de scènes tendres, pathétiques et terribles. Il eût fallu, pour le suivre sur un pareil terrain posséder la flexibilité de son génie. Bellini, délicieux dans l'expression de la tendresse et de la mélancolie, perd ses avantages dans les situations tragiques et funèbres qui réclament de la vigueur. Le troisième acte ayant été manqué, on lui substitua l'acte des *tombeaux* de la *Giulietta e Romeo* que Vaccai avait fait représenter à Milan en 1826, et c'est celui-ci qui continue à être joué toutes les fois que l'on donne l'œuvre de Bellini.

Les productions que nous venons d'énumérer ne sont pas de celles qui assurent l'immortalité. Bien que la vogue se fût attachée à plusieurs d'entre elles, ces œuvres n'étaient pas faites pour obtenir un succès durable et braver l'injure des temps. L'année 1831 vint mettre le sceau à la réputation de Bellini. De cette année datent en effet les deux œuvres qui empêcheront son nom de périr : *La Somnambula* et *la Norma*. La première, jouée à Milan en 1831, donna

la mesure des facultés de l'artiste. Elle montra ce qu'il y avait de tendre et de délicat dans ce génie mélodique.

Dans la *Somnambula* l'instrumentation négligée semble laisser à la mélodie le soin d'attendrir les auditeurs. La partie élégiaque est touchante, et toutes les scènes sont intéressantes dans cet ouvrage dont la teinte générale est toutefois un peu monotone. Bellini ne possédait pas comme Rossini le double privilége d'exceller à la fois dans le genre bouffe et dans le genre sérieux.

Mme Pasta qui venait de créer le rôle de la *Somnambula*, fut chargée la même année de celui de *Norma*. Nul doute qu'en écrivant cette partition, la plus élevée de pensée et de style qu'il ait produite, Bellini n'eut présente à l'esprit l'image de la grande tragédienne. Le compositeur n'a point cherché dans ce sujet la couleur locale ; il a fait mieux ; tout en restant Italien, il a donné à sa partition un caractère original, étrange, pittoresque, sans oublier la suavité et la passion.

L'opinion de ceux qui considèrent la *Norma* comme le chef-d'œuvre de Bellini est confirmée par le témoignage du compositeur lui-même. Un jour, à Paris, une dame lui demanda lequel de ses opéras il croyait le meilleur. La question était embarrassante pour sa modestie : il répondit en termes évasifs et chercha à se dérober. Son interlocutrice persista : "Mais si vous étiez sur mer avec toutes vos partitions, et que le bâtiment fît naufrage — Ah ! s'écria-t-il, sans la laisser achever, je lâcherais tout pour sauver la *Norma*."

En 1834, il écrivit pour le théâtre Italien de Paris un opéra : *Les Puritains d'Ecosse*, qui obtinrent un grand succès. Sans parler de cantilènes charmantes qui n'ajoutaient rien à sa gloire, on y remarquait, au point de vue de la com-

position, un progrès frappant sur les œuvres précédentes. L'harmonie était plus recherchée, et l'instrumentation plus variée et plus forte. La direction du grand Opéra de Paris et celle de l'Opéra de Naples venaient de lui demander chacune une partition. Bellini, pour vaquer plus à loisir à ces deux occupations, s'était retiré à Puteaux, près Paris, dans une maison de campagne. Hélas ! c'était là que la mort l'attendait. Une maladie intestinale le saisit tout à coup, et l'enleva le 23 septembre 1835, dans sa trente-troisième année.

D'après ce que nous avons dit des œuvres de Bellini, il est aisé de se faire une idée du caractère de sa musique. A la différence de Rossini, dont les morceaux sont toujours largement développés, Bellini adopta des phrases mélodiques courtes, dans lesquelles il concentra l'expression dramatique de chaque situation. Ses phrases sont saisies de prime abord par le public, parce qu'elles sont gracieuses et expressives.

Le génie, dans le sens élevé du mot, manque au musicien sicilien. Excellent dans le *cantabile*, grâce à sa sensibilité, il échoue dans les grandes scènes. Ses finales et ses morceaux d'ensemble sont bruyants sans être dramatiques et n'impressionnent guère l'auditeur que d'une manière acoustique. Sous ce rapport il a été le précurseur de Verdi.

La mort de Bellini laissa de vifs regrets, non-seulement dans le monde musical où sa perte devait être vivement sentie, mais dans la foule de tous ceux qui avaient pu connaître et apprécier son caractère. Enfant gâté de la fortune, l'éminent compositeur était peu fait pour éprouver l'envie : c'est un sentiment que les illustres n'ont guère de mérite à abandonner aux inconnus Il faut plutôt le louer d'avoir su rester simple et modeste au milieu de ses succès, d'être demeuré étranger aux intrigues dans une carrière où tant

d'autres les prennent pour auxiliaires de leur talent, enfin de s'être fait aimer, lorsqu'il avait assez de gloire pour se réduire à n'être qu'admiré.

BERLIOZ, 1803—1869.

Sans la tradition, les arts resteraient toujours à l'état d'enfance. Comme elle ne s'établit jamais que sur une longue suite de chefs-d'œuvre, il y a lieu de croire que des procédés vérifiés par d'éclatantes expériences sont encore les meilleurs. Cependant on ne saurait se défendre d'une légitime sympathie pour les novateurs, quand ceux-ci apportent dans leurs tentatives de réforme autant de conviction, de sincérité et de talent que Berlioz. S'ils échouent, la défaite prouve moins leur impuissance que l'irrémédiable faiblesse de la cause à laquelle ils s'étaient voués.

Hector Berlioz est né à la côte Saint-André, dans le département de l'Isère, le 11 décembre 1803. Son père, qui était médecin, voulait lui faire suivre la même carrière et l'envoya à Paris pour qu'il s'y préparât. Mais le jeune disciple d'Esculape, qui n'avait de goût que pour la musique, délaissa bientôt les cours de la Faculté, leur préférant ceux du Conservatoire. Privé de ressources par suite du mécontentement de son père, il s'engagea comme choriste dans un théâtre. C'en était fait, sa vocation était décidée. Le transfuge de la Clinique se mit à étudier la composition sous

Reicha. Déjà toutefois sa nature artistique, ennemie de la contrainte, commençait à se révéler ; au bout de peu de temps, Berlioz quitta son maître ; bien qu'il n'eût encore qu'une vague connaissance de l'art d'écrire, il était résolu à se passer dorénavant d'enseignements étrangers.

On était alors dans ces fiévreuses années qui précédèrent la révolution de 1830. Un vent de rénovation intellectuelle soufflait. Le monde dramatique était divisé en deux camps par la querelle des classiques et des romantiques ; le peintre Delacroix, bravant les anathèmes de l'école de David, introduisait dans la peinture des hardiesses toutes nouvelles de couleur et de mouvement. Comment la musique eût-elle échappé à cet entraînement universel? Berlioz était bien l'homme de son temps lorsqu'il entreprenait une révolution musicale à cette époque de révolution politique, littéraire, philosophique et religieuse. Son premier essai dans ce genre fut une messe avec orchestre exécutée dans l'église de Saint-Roch. Tous, auditoire et exécutants la déclarèrent inintelligible. Le compositeur ne se rebuta pas, et, avec un redoublement d'ardeur, poursuivit l'accomplissement de son audacieux projet, savoir, la substitution d'une sorte d'harmonie imitative à celle qui se contente de charmer l'oreille et d'émouvoir le cœur. Etant donné un programme, il prétendit, à l'aide de sonorités combinées, en rendre toutes les parties perceptibles à l'esprit. Le moindre inconvénient de ce système est de confondre la tâche du musicien avec celle du littérateur, au grand détriment de la première.

Le jeune hérésiarque qui était rentré au Conservatoire depuis 1826, obtint en 1830, le premier prix de composition pour une cantate dont *Sardanapale* était le sujet. Mais son séjour réglementaire en Italie ne modifia en rien ses idées esthétiques, et les deux productions qu'il rapporta de Rome, une ouverture du *Roi Léar*, et une symphonie intitulée *Le*

retour à la vie, témoignèrent de l'énergie de ses tendances réformatrices.

Attaqué avec âpreté, Berlioz rendit guerre pour guerre en se faisant critique musical. Dès 1828, il avait publié des articles remarqués sur les symphonies de Beethoven. Il collabora successivement à plusieurs journaux. Ces travaux ne l'empêchèrent pas d'écrire une foule d'ouvrages qui, tous, passionnèrent le public musical pour ou contre l'auteur, au gré des opinions diverses, mais qui ne laissèrent personne indifférent.

Si le compositeur romantique rencontrait dans son propre pays plus de mauvais vouloir que de bienveillance, en revanche l'Allemagne professait pour lui une vive admiration. Mais l'énergique lutteur avait-il besoin de cette popularité d'outre-Rhin pour continuer le combat? En 1846, il mit le comble à son audace en faisant exécuter dans la salle de l'Opéra-Comique la *Damnation de Faust*, sorte d'oratorio dont il avait fait les paroles conjointement avec deux auteurs. A l'audition de cette œuvre qui appartient au genre descriptif, on put apprécier à la fois la valeur personnelle du maître et le résultat de ses théories. Vainement Berlioz voulut s'affranchir des règles de la composition, telles que les ont établies les princes de l'art dans les trois derniers siècles, il ne put ni toujours ni entièrement se soustraire aux conséquences de son éducation musicale. Il a beau protester, à son insu il se retrouve sur la grande route et en bonne compagnie.

Mais dans quel labyrinthe, au fond de quelles ténèbres ne nous conduiraient pas les sectateurs médiocres de cette doctrine aussi éloignée du sentiment de la nature que du pur idéal! Tout peindre, tout exprimer avec le plus de réalité possible, encombrer le tableau d'une foule de détails accessoires et minutieusement indiqués, tel est le point de départ

et le programme de la symphonie romantique. C'est du matérialisme.

Mais il ne suffit pas de formuler un programme, il faut l'exécuter, et ici se manifeste une contradiction bien singulière. Nos musiciens se mettent à l'œuvre. Ils répudient l'héritage de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ils démolissent l'édifice harmonique, et quand tous les matériaux sont à leurs pieds, ils tentent de le reconstruire d'après un nouveau plan. A l'idiome de l'art, à la langue sacrée se substitue un vocabulaire polyglotte, dont les initiés possèdent seuls la clef.

Cependant, Berlioz s'est dégagé maintes fois de ces obscures théories, et dans sa *Damnation de Faust*, dans son oratorio de l'*Enfance du Christ* et surtout dans la plus grande partie des *Troyens*, il a écrit des morceaux d'un goût exquis, où l'originalité n'exclut pas la parfaite satisfaction de l'oreille et de l'intelligence.

La *Damnation de Faust* était trop pleine d'étrangetés pour réussir auprès du public français. Offerte aux dilettanti viennois dans la salle des Redoutes en 1866, elle excita une admiration voisine du délire. Une anecdote curieuse montre à quel excès d'enthousiasme musical se livrèrent certains Allemands. A la fin du concert dans lequel Berlioz lui-même avait rempli les fonctions de chef d'orchestre, un amateur par trop enthousiaste se précipite sur l'estrade et s'empare du bâton de mesure qu'il cache furtivement sous son paletot. Le compositeur s'aperçoit du larcin, arrête l'homme et lui dit : " Ah ! monsieur, je veux bien vous le donner, mais je ne veux pas vous le laisser prendre." Force fut à l'amateur de s'exécuter et de rendre l'objet de sa convoitise ; Berlioz le lui présenta alors en disant : " Maintenant monsieur, veuillez l'accepter." Notre homme s'éloigna triomphant,

doublement heureux de posséder la baguette magique et de la tenir de la main du maître.

L'âge et l'expérience ont une vertu d'apaisement. Berlioz n'y a pas échappé. Déjà l'*Enfance du Christ* marquait comme un retour à des voies plus accessibles à l'intelligence de ses contemporains. Le changement était plus sensible encore dans les *Troyens*, opéra en cinq actes, dont le compositeur écrivit lui-même les paroles, et qui fut représenté le 4 novembre 1863. On trouve sans doute dans cet ouvrage des traces du système de musique imitative et littéraire, dont Berlioz poursuivait l'application avec ardeur, mais la partition est maintenant appréciée comme le mérite une œuvre belle, originale, consciencieuse. Ajoutons qu'en raison même de la simplicité et de le grandeur des situations dont l'Eneide a fourni, le sujet c'était une entreprise délicate et hardie de les présenter sur la scène lyrique, et il fallait beaucoup de goût pour atteindre, sans la dépasser en l'altérant, le caractère des personnages tel que les souvenirs de collége l'avaient gravé dans l'imagination des spectateurs. Berlioz a triomphé de ces obstacles.

Ce n'était pas assurément un artiste ordinaire celui qui s'exposait à l'ostracisme des directeurs et à l'étonnement du public, plutôt que de sortir de sa voie. Avec le caractère qui commande l'estime, il avait les grandes qualités qui peuvent exciter l'admiration. Outre les articles écrits par lui dans les journaux, il a laissé plusieurs ouvrages sur la musique. Il était membre de l'Académie des beaux-arts depuis 1856.

Il mourut en 1869.

BALFE, 1808–1870.

Michel-Guillaume Balfe naquit le 15 mai 1808 à Limerick en Irlande. Cet artiste dut beaucoup plus à la nature qu'au travail ; car il ne parait pas avoir fait de fortes études de composition, et cependant son heureuse organisation lui a permis d'écrire une vingtaine d'opéras, tout en parcourant l'Angleterre, la France et l'Italie, soit comme chanteur, soit comme chef-d'orchestre.

Son père lui apprit les principes de la musique, il le confia ensuite au célèbre Horn. Le futur compositeur obtint ses premiers succès dans sa ville natale, comme violoniste et comme chanteur. A six ans il exécutait avec beaucoup d'habileté un morceau de Viotti, et à seize ans il débutait au théâtre de Drury Lane à Londres dans le *Freyschuetz*. Il n'y resta guère qu'une année, et il venait d'être nommé chef d'orchestre lorsqu'il partit pour l'Italie en 1825.

Il s'arrêta à Milan et composa pour le théâtre de *la Scala* un ballet qui n'eut qu'un demi-succès. En 1827, il alla à Paris et reprit, au théâtre Italien, l'emploi de chanteur qui pouvait seul le faire vivre alors. Sous le nom de Balfi, il se fit applaudir dans les rôles de basse à côté de Mmes Malibran et Sonntag.

En 1830, Balfe retourna en Italie où il donna à Palerme son premier ouvrage dramatique *les Rivaux ;* cet ouvrage eut un certain succès et fut suivi de plusieurs autres. De retour à Londres en 1835, il fit représenter coup sur coup plusieurs opéras dont les principaux furent *La fille d'Artois* et *Jane Gray*. Toutes ces productions se ressentent de la rapidité avec laquelle elles furent composées. Cependant on

remarqua un progrès sous le rapport de l'originalité dans *Falstaff*, donné en 1838.

En 1843, Balfe fit représenter à Paris *le puits d'amour*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de Scribe. Le public accueillit favorablement cette tentative d'un étranger sur une scène française, bien que plusieurs organes de la presse aient murmuré contre ce privilége. Quelques thèmes de la partition de cet ouvrage ont joui d'une véritable popularité. L'ouverture se compose d'un adagio mystérieux dont l'harmonie est distinguée et d'un allegro un peu bruyant. Mme Anna Thillon, charmante Anglaise, prêtait à la musique de son compatriote le concours de sa jolie voix et de son style agréable.

Mais l'ouvrage qui contribua le plus à la célébrité de Balfe fut sans contredit *la Jeune Bohémienne*, représentée pour la première fois à Londres en 1844. Cet opéra peut être considéré comme le meilleur qui ait paru en Angleterre ; les thèmes principaux sont toujours populaires et chantés dans tous les concerts. Ajoutons que l'œuvre a été traduite dans presque toutes les langues de l'Europe et que le public en Amérique l'entend toujours avec un plaisir extrême.

Le compositeur avait donné la même année à Paris *les quatre fils Aymon*, opéra qui eut beaucoup de succès. Plusieurs autres compositions qui suivirent ne furent pas bien accueillies du public de Londres, ce qui le décida peut-être à aller en Russie où il reçut l'accueil le plus sympathique. En 1855 il se rendit à Trieste où un ouvrage qu'il donna ne fut point goûté du public. L'année suivante il revint en Angleterre où il fit jouer avec succès *la Rose de Castille;* mais il fut moins heureux dans les derniers ouvrages qu'il fit représenter, à l'exception toutefois de *Satanella* qui en 1859 fut fort applaudie.

Indépendamment de ce qu'il écrivit pour le théâtre, Balfe publia divers travaux pour servir à l'enseignement du chant. Ses œuvres dramatiques et surtout ses leçons de chant fort goutées à Londres lui procurèrent une existence opulente qui ne le détourna pas un instant de la musique qu'il cultiva jusqu'à sa mort, en 1870.

Une fille du compositeur débuta comme cantatrice à Covent-Garden en 1857, mais n'obtint pas un succès assez éclatant pour être considérée comme une artiste de premier ordre. Elle partit pour la Russie où elle devint Lady Crampton par son mariage avec l'ambassadeur d'Angleterre Sir Crampton.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
1809—1847.

Félix Mendelssohn, petit-fils d'un philosophe israélite, et fils d'un riche banquier de Hambourg, naquit dans cette ville le 3 février 1809. Son père Abraham était un homme instruit et passionné pour les beaux-arts. Il avait abjuré le judaïsme et s'était fait luthérien. Une des sœurs d'Abraham avait épousé Frédéric Schlegel, le poète distingué, elle s'était convertie au catholicisme. Les oncles de Félix furent aussi des écrivains de mérite. Ajoutons qu'il eut pour mère la fille du banquier Bartholdy, femme gracieuse et spirituelle, et on jugera combien un tel milieu était favorable

au développement des facultés du jeune homme. Sa famille s'établissait à Berlin, trois ans après sa naissance, et lui donnait Berger pour professeur de piano. A huit ans, Félix déchiffrait à première vue toute espèce de musique, et écrivait correctement un morceau d'harmonie sur une basse donnée. Il en était de même de ses études littéraires et scientifiques qu'il avait achevées à seize ans ; il était en état de lire les écrivains grecs et latins dans l'original et il publia fort jeune à Berlin une traduction en vers allemands de l'*Andrienne* de Térence. Il parlait couramment le français, l'anglais et l'italien, faisait avec assez de grâce de la peinture, était bon cavalier, amateur d'escrime et rude nageur. Malgré tout le temps qu'il avait consacré à tous ces exercices intellectuels et gymnastiques, il n'en était pas moins devenu un pianiste fort habile, exécutant avec expression et finesse, les compositions les plus savantes, jusqu'aux fugues de Sébastien Bach.

En 1821, son professeur d'harmonie, Zelter, l'emmena à Weimar et le présenta à Goethe qui fut émerveillé de la science d'exécution et d'improvisation de ce jeune musicien de douze ans. Trois ans après, Mendelssohn faisait un voyage à Paris et y recevait de Mme Bigot, pianiste d'un rare talent, d'utiles conseils dont il garda un affectueux souvenir. Il reçut aussi à cette époque des leçons de Cherubini. En cette même année n'ayant encore que quinze ans, il faisait représenter à Berlin un opéra en deux actes. Mais il le retira aussitôt devant un succès douteux.

En 1829, Mendelssohn se rendit en Angleterre. Il avait reçu l'éducation d'un gentilhomme, ayant de belles manières, joignant aux qualités de l'esprit une agréable physionomie, le jeune artiste possédait tout ce qui pouvait lui ouvrir les salons du plus grand monde. Il obtint un certain succès au printemps de cette année, dans un concert où il fit exécuter

sa première symphonie. Il fit ensuite un voyage en Ecosse et s'inspira des paysages poétiques de ce pays pour composer une ouverture de concert, de là il retourna en Allemagne, puis se rendit à Rome, où il resta cinq mois, après lesquels il visita la plupart des villes d'Italie, et enfin se trouva à Paris au mois de décembre.

Il avait à Rome vu les musées, les palais, il avait été accueilli partout avec urbanité et même avec la cordialité la plus flatteuse ; il avait entendu la musique traditionnelle de la chapelle Sixtine, les œuvres de Palestrina, de Vittoria, d'Allegri. Tout fut en vain ; un triple plastron d'airain enserrait sa poitrine. Il conserva partout son individualité, rapportant tout ce qu'il voyait à un idéal déterminé, absolu, malgré ses vagues contours. Aussi sa correspondance d'Italie porte l'empreinte d'un malaise et d'un mécontement singuliers.

Il décrit des scènes charmantes au milieu de paysages baignés d'azur et de lumière, et il regrette son ciel morne et ses sapins du Nord. Les cérémonies de la religion l'émeuvent malgré lui ; il en convient et il termine par le sarcasme et l'ironie. Quittons avec lui cette Italie qu'il n'a pas comprise, sachant toutefois qu'il en rapporte les psaumes de Luther mis en musique, et la symphonie en *la*.

Remarquons encore que pendant son séjour à Rome, il ne rechercha que des étrangers auprès desquels son talent lui servait d'introducteur ; c'est ainsi qu'il fréquenta le sculpteur Thorwaldsen, le peintre Léopold Robert qui aurait pu facilement lui apprendre à mieux connaître, et à aimer les habitants de la campagne de Rome, la famille Vernet que Mendelssohn charmait par ses improvisations. Ce fut à cette époque qu'Horace Vernet fit le portrait du compositeur, que celui-ci envoya à sa mère.

Mendelssohn éprouva à Paris un amer désenchantement en ne s'y trouvant pas l'objet de l'admiration générale, comme il en avait eu la douce habitude jusqu'à ce moment, et il se promit de n'y plus revenir. Il n'en parla désormais, ainsi que de ses dillettanti qu'avec aigreur ou mépris.

Il a poussé aussi loin que possible l'infatuation germanique, dénigrant tout ce qui n'était pas allemand, ou conçu dans le style allemand. Il traitait ses confrères avec une sévérité et une hauteur blessantes, méconnaissant le talent, comme chez Berlioz, ou le génie comme chez Meyerbeer.

Il retourna donc dans sa patrie, où il dirigea avec un grand éclat la fête musicale de Duesseldorf en 1833. On lui proposa pour trois ans, la place de directeur de la musique de cette ville. Là il se lia avec le poëte Immermann ; ils s'associèrent pour plusieurs entreprises musicales, mais sans résultat satisfaisant. La critique, que l'on fit de la musique de Mendelssohn, lui fut comme d'habitude très-amère. Son excessif amour-propre eut encore à souffrir en 1834, à Aix-la-Chapelle, où, lors des grandes fêtes musicales de la Pentecôte, il se trouva froissé d'avoir à en partager alternativement la direction avec Ries contre lequel il se porta à d'inconvenantes récriminations. Bref, il donna sa démission à Dusseldorf au mois de Juillet 1835, et se retira à Leipzig pour y terminer son oratorio de *Paul*, et il y accepta la direction des concerts. Son entrée en fonctions fut un véritable triomphe pour lui. En 1836 on lui conféra le titre de docteur en philosophie et beaux-arts. En 1837, il épousait une charmante jeune femme, fille d'un pasteur de Francfort.

Quelque temps après, il se rendit à Berlin, appelé par le roi de Prusse qui le nomma directeur général de sa musique. Ce fut dans cette dernière ville qu'il mit en musique les *Chœurs d'Athalie* de Racine ; il y acheva aussi la partie

musicale de la belle féerie de Shakespeare, *le Songe d'une nuit d'été* dont il avait écrit l'ouverture en 1829, enfin il composa des chœurs d'Eglise avec orchestre, et des psaumes sans accompagnement. Mais il retourna bientôt après à Leipzig, où il se complaisait parce qu'il s'y sentait plus admiré qu'à Berlin, et n'en sortit plus que pour faire quelques voyages.

S'il ne voulut plus revoir Paris, il n'en fut pas de même de l'Angleterre où il alla jusqu'à sept fois, de 1832 à 1846, époque de la première exécution de son *Elie* au festival de Birmingham, et enfin au mois d'avril 1847. De retour à Leipzig, au bout de deux ou trois semaines, il projetait de passer l'été à Vevey, et était déjà allé rejoindre à Francfort Mme Mendelssohn et ses enfants, lorsqu'il y apprit la mort d'une sœur qu'il aimait tendrement, Mme Hausel, excellente pianiste et femme d'une grande distinction. Il modifia donc son itinéraire, et précipita son voyage pour distraire sa douleur ; il alla à Baden, à Lauten et de là à Interlaken, où il séjourna jusqu'au mois de septembre. La petite église d'un village situé sur le lac de Brientz, garde le souvenir d'une belle improvisation qu'il exécuta sur l'orgue plusieurs jours avant son départ, et qui fut pour lui la dernière de ce genre. Il se proposait d'aller visiter l'orgue renommé de Fribourg, chef-d'œuvre de Mooser ; mais l'approche de l'hiver le força à retourner à Leipzig, où il reprit ses anciennes occupations, et composa pour sa famille le petit opéra qui a pour titre : *Retour du voyage à l'étranger*, qui ne parut que dans ses œuvres posthumes. Mendelssohn a composé cet ouvrage pour célébrer le quarantième anniversaire du mariage de ses parents. Il fut exécuté pour la première fois en public au théâtre du Grand-Opéra à Berlin pendant l'année 1851.

Ce fut une des dernières productions du maître. En proie à une mélancolie singulière que la nature de son caractère

rendait quelquefois âpre et pénible à ceux qui l'entouraient, il semblait se préoccuper de sa fin prochaine. Cependant il continuait à travailler et redoublait même d'activité, lorsque le 9 octobre 1847, un coup de sang le frappa chez un de ses amis où il accompagnait l'exécution de divers morceaux de son *Elie*, et on dut le transporter chez lui où un traitement énergique le ramena à la vie. Il reprenait ses forces, faisait à cheval ou à pied ses promenades accoutumées et se préparait à aller diriger à Vienne l'exécution de son dernier oratorio, lorsqu'il éprouva une seconde attaque d'apoplexie le 28 octobre, puis une troisième le 3 novembre ; il succomba le lendemain à 9 heures du soir, n'ayant pas encore trente-neuf ans. Toute la population de Leipzig assista à ses funérailles. L'Allemagne entière le pleura. Elle devait de sincères regrets à l'artiste et au patriote. Car jamais un cœur plus dévoué n'a battu dans une poitrine allemande.

Mendelssohn a été un des musiciens les plus intelligents de notre époque ; il possédait une instruction générale et solide. Il était doué d'une grande pénétration et d'une finesse d'observation redoutable.

Non-seulement ses oratorios, mais aussi sa musique de chambre lui ont acquis une juste célébrité ; ses œuvres pour le piano, ses *romances sans paroles* sont connues de tout le monde ; mais c'est dans les ouvertures que le compositeur s'élève aux conceptions les plus élevées, elles joignent toutes à un coloris instrumental très-travaillé des pensées originales et neuves.

On a souvent dit que Mendelssohn, manquait dans sa musique de chaleur et de lumière. Peut-être que s'il se fut moins attaché exclusivement aux défauts comme aux qualités de la race germanique, il eût pu modifier son organisation par un contact plus bénévole avec les écoles italienne et française.

CHOPIN, 1810–1849.

Il fut donné à Chopin d'exprimer dans la langue des sons les plaintes de l'âme souffrante de la Pologne. Au moment où il parut en France, les malheurs de la nation martyre éveillaient un écho douloureux dans tous les cœurs. Ainsi s'explique, autant peut-être que par son mérite réel, la vogue immense dont jouit cet artiste.

Le 8 février 1810, naquit à Zelazona-Wola, près de Varsovie, un enfant faible et malingre, qu'on eût dit marqué dès sa naissance pour une mort prochaine. Rien non plus sous cette enveloppe débile qui indiquât une intelligence d'élite. Mais Frédéric-François Chopin manifesta ses aptitudes innées, dès qu'on lui eut fait commencer l'étude de la musique. Son premier maître fut un vieux bohémien nommé Zywny, qui admirait passionnément les œuvres de Bach. L'enfant, placé sous la direction de ce professeur à l'âge de neuf ans, reçut ses leçons pendant sept années. L'habileté de son exécution pleine de grâce et de délicatesse lui fit trouver un protecteur dans le prince Radziwill. Chopin appartenait à une famille peu aisée qui ne pouvait guère lui procurer une éducation convenable. Le prince plaça son jeune protégé dans un des meilleurs colléges de Varsovie et subvint généralement à toutes les dépenses nécessitées par ses études.

Chopin prit, dans le commerce des jeunes nobles polonais avec lesquels il étudiait, ces manières distinguées qui plus tard contribuèrent tant à son prestige. D'un caractère doux, d'une politesse qui n'excluait pas un certain calcul, il sut se faire aimer de ses camarades, notamment d'un certain noble qui plus d'une fois l'emmena passer les vacances chez

sa mère. Cette femme, d'un esprit et d'une élévation de sentiments remarquables, introduisit le futur musicien dans un monde aristocratique où, en échange des jouissances qu'il procurait par son talent précoce, il recevait des exemples de distinction et de bon ton. A l'âge de seize ans, Chopin apprit la théorie de l'harmonie et les principes de la composition sous la direction d'Elsner. Peu après, il visita Berlin, Dresde et Prague, afin de perfectionner son éducation musicale par l'audition des artistes de valeur que ces villes possédaient. Désireux enfin de se produire, il se rendit à Vienne en 1829 et débuta le 11 septembre dans un concert donné par un artiste alors en vogue. D'après la notice biographique que Liszt lui a consacrée, Chopin n'aurait pas obtenu dans cette occasion, ni dans les concerts qu'il donna ensuite lui-même, le succès auquel il était en droit de s'attendre. Cependant la *Gazette générale de musique de Leipsick* rend hautement justice, dans son numéro du 18 novembre 1829, aux qualités du jeune pianiste.

En 1831, Chopin quitta Vienne. Les désastres qui venaient de fondre sur sa patrie lui avaient fait prendre la résolution de s'établir à Londres ; mais chemin faisant, il passa par Paris, s'y arrêta, et en devint l'hôte pour le reste de sa vie.

La première fois que la société parisienne fut conviée à entendre le virtuose polonais, ce fut chez Pleyel, le facteur de pianos ; en général, les artistes qui composaient l'auditoire reconnurent à Chopin une manière tout exceptionnelle et n'hésitèrent pas à assigner un rang honorable aux productions qu'il avait exécutées devant eux. Toutefois quelques protestations s'élevèrent contre son jeu. Field déclarait que c'était *Un talent de chambre de malade ;* Kalkbrenner trouvait aussi à critiquer. Du reste, Chopin se jugeait mieux que personne. Sentant que son talent fin et délicat plutôt

que puissant ne ferait point d'effet dans un concert, il se réserva exclusivement pour les salons. Le jour où il avait fait exécuter dans la salle des Italiens son concerto en *mi* majeur, les applaudissements avaient été loin de répondre à son attente, et ce fut pour lui une amère déception. Aussi dès lors se sépara-t-il du profane vulgaire ; se contentant des suffrages qu'il obtenait dans le monde le plus raffiné et le plus aristocratique de Paris. Les hautes familles de l'émigration polonaise l'accueillaient d'ailleurs avec la sympathie due à un compatriote, et la considération due à un artiste d'un rare talent. Ce fut dans ce milieu qu'il vécut pendant les premières années de son séjour à Paris. Là, il se retrouvait parmi les siens ; là on pouvait apprécier le caractère national de ses compositions, où respirait le génie du peuple de Sobieski.

En même temps, Chopin se livrait à l'enseignement. Sa distinction et sa supériorité de musicien lui recrutèrent un grand nombre d'élèves. Ce fut une mode, un véritable engouement. En donnant ses leçons, le professeur se déridait ; il triomphait de son penchant à la mélancolie et paraissait se plaire dans cette atmosphère chargée d'encens où ses amis le maintenaient.

Cependant, en 1837, sa santé qui avait toujours été faible, s'altéra gravement. Pour combattre la phthisie, qui faisait chez lui des progrès alarmants, les médecins l'envoyèrent passer l'hiver à Majorque.

Ce climat avait exercé une salutaire influence sur la santé de Chopin. A son retour en France, malheureusement, l'affection de poitrine momentanément vaincue, prit sa revanche, et depuis 1840 jusqu'à sa mort, l'infortuné musicien ne fit plus que traîner une misérable vie au milieu de continuelles souffrances. En 1846, la moindre marche, le plus petit escalier qu'il montait, lui causait des suffocations.

Pendant les troubles de 1848, il visita l'Angleterre et l'Ecosse. Voyage fatal ! les ovations qu'il reçut partout lui firent oublier les soins réclamés par son état, et quand il revint en France, ce fut pour mourir (17 octobre 1849). Ses fidèles amis ne voulurent point laisser à des mains étrangères le soin de l'ensevelir. Le corps, revêtu d'un costume de bal, fut déposé dans un cercueil plein de roses, et, pour couronner cette triste parade, on commanda à l'église de la Madeleine un service solennel où les chœurs de l'Opéra exécutèrent le *Requiem* de Mozart.

La génération actuelle a su faire la part des exagérations de 1831, mais, si elle n'éprouve plus de fanatisme pour Chopin, elle n'a pas cessé d'apprécier son talent plus élégant que vigoureux, ses mélodies d'un caractère souvent mélancolique et fantasque, toujours affecté, mais quelquefois original.

Le morceau le plus joué de Chopin est sa grande valse en *mi* bémol ; elle est brillante et produit de l'effet. Ensuite viennent les *Mazurkas ;* là se trouvent des mélodies qui sont ravissantes malgré leur bizarrerie. Les valses en *la* mineur en *ut* dièze mineur et en *ré* bémol majeur, et les nocturnes tous dédiés à des dames, caractérisent le sentiment, le style et le mécanisme du célèbre virtuose.

Ses compositions les plus fortes sont : la sonate en *si* bémol, qui renferme la *Marche funèbre*, considérée comme son chef-d'œuvre ; la *Berceuse*, le concerto en *mi* mineur, et le *Scherzo* en *si* bémol. Mais c'est dans le morceau ayant pour titre : *Fantaisie-impromptu*, que Chopin a su allier les brillantes qualités du pianiste à la sensibilité de l'artiste et à l'imagination du musicien. Le rhythme ne pourrait être proposé pour modèle, tant il est capricieux et bizarre, mais l'effet général plaît par sa vive élégance et le parti véritablement charmant que l'auteur a tiré des ressources de l'instrument.

SCHUMANN (Robert), 1810–1856.

Robert Schumann naquit à Zwickau en Saxe le 8 juin 1810. Fils d'un libraire, il était le plus jeune d'une famille de cinq enfants. Ses premières années, qui n'annonçaient pas un homme extraordinaire, se passèrent à acquérir les connaissances élémentaires que l'on puise dans les écoles germaniques où la musique n'est pas omise dans le programme des études. Sa plus vive passion était de jouer aux soldats, ce qui du reste était alors un peu l'occupation de toute l'Europe. L'amour de la musique lui vint vers l'âge de dix ans, lorsqu'il eut l'occasion d'entendre le célèbre pianiste Moscheles. Dès ce moment sa carrière fut décidée. Il s'appliqua avec zèle à l'étude du piano et fut bientôt en état d'organiser dans la maison paternelle des séances musicales ; déjà il s'essayait à la composition dans des productions de peu d'étendue, quoiqu'il n'eut reçu que des notions superficielles d'harmonie. Frappé des dispositions qui s'étaient manifestées en lui, son père pria Weber de se charger de l'éducation artistique de son fils. Pour des raisons qu'on ignore, ce projet n'eut pas de suite, et Schumann continua de suivre le cours du collége de Zwickau, tout en se livrant à ses études musicales sans autre guide que sa fantaisie et son instinct.

La littérature est presque toujours complice des égarements d'un artiste. Nous devons donc signaler la prédilection du jeune Schumann pour Byron et Jean-Paul Richter. La lecture de ce dernier contribua surtout à faire glisser son imagination naturellement rêveuse sur la pente de ce sentimen-

talisme morbide au bout duquel l'infortuné musicien trouva la folie et la mort.

Son père mourut au mois d'août 1826. Schumann fut alors contraint par la volonté maternelle de renoncer à l'étude de la musique pour celle du droit. On ne pouvait demander à un jeune homme de sacrifier plus complètement ses inclinations : aussi le futur compositeur eut-il beau passer à l'Université de Leipsick, puis à celle de Heidelberg, il n'en resta pas moins l'étudiant le plus réfractaire aux Institutes et aux Pandectes. La philosophie convenait mieux que la science juridique à son esprit ami des études spéculatives. En conséquence, il s'y livra avec une certaine ardeur, mais c'était toujours la musique qui demeurait l'objet constant de ses affections. A Leipsick, il devint l'élève de Wieck et, de cette façon, il ne perdit pas tout à fait son temps. A Heidelberg, ce secours lui manquant, il mena une existence assez peu réglée. Un voyage qu'il fit en Italie sur ces entrefaites réveilla dans son âme les dispositions à l'enthousiasme.

Après plusieurs années de lutte contre les intentions de sa mère et de son tuteur, Schumann, qui avait su intéresser son maître Wieck à sa cause, obtint l'autorisation d'abandonner le droit pour devenir l'élève et le pensionnaire de l'habile artiste qui lui avait déjà donné des leçons. Depuis le jour où il entendit la magistrale exécution de Moscheles, son rêve avait été d'être un grand pianiste. Pour arriver à dépasser tous les autres virtuoses, il imagina de s'exercer d'après un procédé qu'il cacha soigneusement à tout le monde, mais dont le résultat fut bien différent de celui qu'il espérait. Ce procédé consistait à se servir seulement de quatre doigts de la main droite, tandis que le troisième était lié par une corde fixée à un point quelconque. L'inactivité forcée de ce doigt amena bientôt une paralysie qui gagna toute la main,

si bien que Schumann dut perdre l'espoir d'être jamais pianiste. Il s'en consola en étudiant l'harmonie et le contrepoint, avec l'ambition nouvelle de se faire un nom comme compositeur. Ses premiers ouvrages furent des variations pour piano publiées en 1831, sous le pseudonyme d'Abegg, et une symphonie exécutée en 1832, mais restée inédite. De 1833 à 1837, il publia des sonates et des études symphoniques.

La part d'influence que Schumann exerça sur la direction de l'art allemand, il la doit surtout à ses travaux de critique. Adversaire né des entraves classiques, en lutte avec la *Gazette générale de musique de Leipsick*, il fonda un journal intitulé : *Neue Zeitschrift fur Musik* (Nouvel écrit périodique pour la musique). Cette feuille dont il fut le rédacteur en chef, et qui comptait dans sa rédaction des plumes vaillantes et hardies, commença à paraître le 3 avril 1834. On y dépréciait les chefs d'œuvre en possession d'une faveur incontestée, pour exalter les parties obscures des œuvres de Beethoven et de Schubert. C'était un parti pris. Heureusement pour la gloire de Schumann, il ne fut pas toujours fidèle dans ses ouvrages aux théories qu'il préconisait dans les articles de son journal.

Le 12 septembre 1840, l'artiste épousa Clara Wieck, fille de son ancien maître. Ce mariage n'obtint point l'assentiment du père de la jeune fille, mais, chose qui ne se voit guère qu'en Allemagne, Wieck se réconcilia avec son gendre lorsque celui-ci eut été reçu quelque temps après docteur en philosophie à l'Université d'Jéna. Une particularité curieuse à noter, et qui nous est révélée par Schumann lui-même, c'est l'influence que son amour contrarié exerça sur son talent. "Il y a certainement dans ma musique, dit-il, quelque chose des luttes que m'a coutées Clara."

Ce fut aussi dans cette année, l'une des plus actives de sa vie, qu'il cessa de composer exclusivement pour le piano et qu'il fit ses *lieder*, bien inférieurs aux admirables compositions de Schubert, de Weber, de Mendelssohn et de Spohr. Il resta bien en deçà de la *neuvième symphonie* de Beethoven dans ses symphonies. La nature de ses facultés ne lui permettait pas de réussir dans cette voie où l'on ne peut d'ailleurs s'engager sans des connoissances techniques qu'il avait acquises trop tard.

En 1844, notre musicien quitta la rédaction de son journal et on le vit occuper successivement plusieurs places, multiplier ses travaux, sans rien ajouter à la renommée que ses précédentes productions lui avaient faite. Depuis l'année 1833, il était sujet à des accès nerveux qui troublaient l'équilibre de ses facultés mentales. En 1853 et en 1854, ce qui n'avait été peut-être jusque-là que l'exaltation d'un cerveau faible devint folie véritable. On dut désespérer du maître quand on le vit ajouter la foi la plus absolue aux tables tournantes, quand on l'entendit parler de ses relations avec les ombres de Schubert et de Mendelssohn, qui venaient, disait-il, lui dicter des mélodies. Bientôt un fait d'une nature plus grave changea en une triste certitude les vagues inquiétudes de ses amis. Le 7 février 1854, à minuit, Schumann quitte son salon inopinément, et court se précipiter dans le Rhin. Ses vêtements le soutinrent sur l'eau assez longtemps pour qu'on pût le sauver. Mais si cet accident épargna sa vie, il tua sans retour sa raison. Les dernières années de l'artiste se passèrent dans une maison de santé à Eudenich près de Bonn où il s'éteignit le 29 juillet 1856.

M^me^ Clara Schumann, née Wieck, pianiste d'un très-grand talent, s'est dévouée à propager la renommée de son mari avec une énergie, une persévérance et un sentiment de piété

conjugale qu'on ne saurait qu'admirer. Le plus grand éloge qu'on puisse faire de Robert Schumann, c'est d'avoir inspiré une telle affection. Elle a fait entendre les morceaux de piano de son mari dans des concerts donnés dans les grandes villes d'Europe.

Nous ne saurions louer son *Concerto à deux pianos* que nous trouvons bruyant et bizarre, et dont l'harmonie est en constante contradiction avec le sens qu'on donne à ce nom. Mais nous trouvons des idées charmantes dans les *Scènes d'enfants;* cette partie de l'œuvre du compositeur contient des pièces très-remarquables et susceptibles de plaire même aux personnes les plus opposées à son système. Ces compositions qu'il a plu a Schumann d'appeler *Scènes d'enfants*, annoncent plus de sens artistique et plus de maturité que ses œuvres orchestrales.

THOMAS (Ambroise), 1811.

Ambroise Thomas naquit à Metz, le 5 août 1811. On peut dire qu'il apprit les notes en même temps que l'alphabet, puisque son père, qui était professeur de musique, lui fit commencer le solfége à l'âge de quatre ans. A sept ans, il entreprit l'étude du violon et du piano. Il fut admis au Conservatoire en 1828. Ses maîtres furent Zimmermann et Kalkbrenner. Après avoir obtenu le premier prix de piano en 1829 et le premier prix d'harmonie l'année suivante,

il se vit décerner en 1832, le prix de Rome pour une cantate. Le jeune lauréat passa en Italie trois années durant lesquelles il habita le plus souvent Rome et Naples, puis il se rendit à Vienne et revint à Paris au commencement de 1836, rapportant une messe de *Requiem*, fruit de son séjour en Italie.

La Double Echelle, opéra-comique en un acte, représenté en 1837, est le premier pas de la carrière si brillamment fournie par le compositeur. A ce petit ouvrage succédèrent plusieurs autres partitions légères qui furent bien reçues ; mais *Mina*, opéra-comique en trois actes, représenté en 1843, contribua beaucoup à accroître l'estime des musiciens pour le talent d'Ambroise Thomas. L'ouverture est un chef-d'œuvre d'instrumentation, et les mélodies répandues dans tout l'ouvrage sont si jolies que l'auteur obtint une vogue bien méritée.

L'immense succès du *Caïd*, opéra-bouffe donné en 1849, commença la célébrité populaire du compositeur. La vogue de cet ouvrage dure depuis plus de vingt ans et n'est pas près de finir. Une partition, où le rire circule abondant et facile, ne manque jamais son effet sur la partie la moins éclairée et la plus nombreuse du public. Il est seulement à regretter que ce genre ait fait école. Un compositeur de talent tel qu'Ambroise Thomas, doué d'une organisation poétique, a eu tort d'autoriser de son exemple la fabrication de ces opérettes qui pullulent de nos jours, au préjudice de l'art et du goût. N'est-ce pas le cas de penser du compositeur ce que Boileau disait de Molière, qu'il se serait épargné toute critique :

> Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin.

Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Ces réserves faites, nous n'hésitons pas à reconnaître que l'auteur s'est montré dans cette production, homme d'esprit et bon musicien. L'ouverture est vive et originale et le finale est un chef-d'œuvre de comédie musicale.

Il était à craindre qu'ébloui par l'accueil fait à la partition du *Caïd*, Ambroise Thomas ne restât longtemps hors de la voie ouverte le plus favorablement à son genre de talent, à sa nature fine et distinguée. Il y a dans les applaudissements, mêmes vulgaires, quelque chose de si capiteux que les plus forts en ont parfois la tête troublée. Mais un artiste doué d'une sensibilité exquise, d'une originalité réelle, ne saurait se condamner à réussir toujours auprès de la médiocrité. Force est au caractère de se découvrir et aux qualités de se révéler ; alors on voit éclore un chef-d'œuvre de grâce, de goût et de sentiment, comme *Mignon* une des dernières productions du maître.

Le *Songe d'une nuit d'été*, représenté le 20 avril 1850, est l'œuvre d'une inspiration plus haute que la précédente ; cet ouvrage n'a cependant pas joui de la même faveur. Il ne faut pas chercher dans cet opéra les personnages de Shakespeare ; le poëte anglais est lui-même le héros du livret. Après le *Songe*, parut *le Secret de la reine*, drame lyrique en trois actes. La légende de l'homme au masque de fer fait le fond de ce sombre livret plus approprié à la manière fortement accentuée de Verdi, qu'au charme vaporeux qui caractérise la musique d'Ambroise Thomas.

En 1851, le compositeur fut appelé à l'Institut en remplacement de Spontini. Depuis longtemps l'auteur de *Mina* avait prouvé qu'il était digne d'occuper une place dans l'aréopage académique. Il le prouva une fois de plus en écrivant la *Tonelli*, opéra-comique en deux actes, représenté en 1853.

Le nouvel académicien cherchait le suffrages des connaisseurs : il l'obtint assez éclatant et assez entier pour y trouver un dédommagement à l'indifférence avec laquelle la foule accueillit ce produit simultané de la science et du goût.

Psyché, qui parut ensuite n'obtint qu'un demi-succès, grâce à la maladresse du librettiste. Il y a certainement bien de l'esprit dans le livret et des vers bien tournés ; mais l'élément comique y tient trop de place, et les personnages ridicules dont Psyché est entourée, font évanouir toute la poésie des plus gracieuses fables de l'antiquité et empêchent de prendre au sérieux les ravissantes mélodies des amants ainsi que le chœur si doux et si frais des nymphes au second acte. On est distrait par la comédie. Seuls, les esprits délicats proclamèrent les beautés musicales de *Psyché*, et virent une fête dans la représentation de cet opéra en 1857. Une objection qu'on y a aussi faite, c'est que les rôles de femmes y dominent, à l'exclusion même du rôle de ténor.

Le *Carnaval de Venise*, opéra-comique représenté la même année, fut composé expressément pour faire valoir l'admirable flexibilité du gosier de M^me^ Cabel. Peu de cantatrices pourraient se charger du rôle de Sylvia qui chante, sous le titre d'*Ariette sans paroles*, un concerto de violon d'un bout à l'autre.

Le 17 novembre 1866, l'éminent compositeur donna *Mignon*, opéra-comique en trois actes. Depuis six ans, Ambroise Thomas se tenait éloigné de la scène. Il fit une rentrée éclatante et se vengea par un immense succès de l'inaction à laquelle l'avait condamné une santé chancelante. L'auteur du livret a fort heureusement traité ce sujet difficile en ne s'inspirant pas moins des compositions du peintre Ary Schœffer, dont l'expression est si pénétrante, que du récit de Goethe. Le maître s'est trouvé dans cet élément poétique, pittoresque, qui est le sien propre. Sa phrase mélodique

exprime bien les dehors de ses personnages, de Mignon, de Philine, de Wilhelm Meister, tandis que son harmonie peint avec bonheur leur caractère intime et le fond de leurs sentiments.

Mignon est un chef-d'œuvre de goût, de grâce et de poésie. Tout est réussi dans cet ouvrage, et, malgré une certaine indifférence de la presse, le dédain calculé de quelques sectaires et l'opposition mal dissimulée des partisans de la bouffonnerie lyrique, le succès s'est installé peu à peu dans les premières loges d'où il a rayonné du parterre à l'amphithéâtre.

Le sujet, intéressant par lui-même, a été bien développé et complété par une scène très-pathétique au troisième acte. Une scène remarquable, au point de vue littéraire et traitée par le musicien avec l'inspiration la plus soutenue, est celle où Mignon rappelle à Wilhelm les seuls souvenirs de son enfance qui lui soient restés. La poétique composition d'Ary Scheffer, *Mignon regrettant sa patrie*, a aussi inspiré merveilleusement le compositeur que le poëte a bien secondé par ces beaux vers :

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger,
Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles,
Où la brise est plus douce et l'oiseau plus léger,
Où dans toute saison butinent les abeilles?
Où rayonne et sourit comme un bienfait de Dieu
Un éternel printemps sous un ciel toujours bleu?
Hélas! que ne puis-je te suivre
Vers ce rivage heureux d'où le sort m'exila!
C'est là que je voudrais vivre,
Aimer et mourir — C'est là!

La mélodie de Wilhelm : *Adieu Mignon! courage!* est d'une sensibilité vraie et parlante, qui est peut-être encore dépassée dans le duo sympathique entre les deux infortunés

qui ignorent ce qu'ils sont. La berceuse de Lothario, la suave romance de Wilhelm, la prière de Mignon, conservent à chacun de ces personnages leur caractère et leur rôle dans le drame. Il y a peu d'ouvrages dans lesquels les caractères aient été dessinés par le musicien avec un art plus achevé et une fidélité plus constante.

La fortune brillante accordée à cet ouvrage complète avec *Hamlet* une longue série de travaux remarquables, mais auxquels trop souvent la masse du public a marchandé les encouragements.

Le dernier en date des opéras du maître est *Hamlet*, représenté au Grand-Opéra le 9 mars 1868. Cet ouvrage eut un beau succès et ne fit encore qu'ajouter à la gloire de l'artiste.

Outre les compositions dramatiques d'Ambroise Thomas, que nous avons citées, on lui doit encore d'élégants morceaux de piano, quelques rares compositions de musique d'Eglise, un grand nombre de romances et des chœurs écrits pour les orphéons. Une de ces dernières compositions, *Le Tyrol*, à été entendue avec plaisir dans les festivals et les concours qui ont eu lieu en 1867, à l'époque de l'Exposition universelle.

LISZT, 1811.

Les exagérations du romantisme de 1830 n'ont pas eu dans la sphère musicale de représentant plus fidèle que Liszt. Il a joui d'une vogue inouïe parce qu'il ressentait et exprimait à un degré supérieur l'étrange délire dont toutes les têtes de ce temps-là étaient plus ou moins affectées. Singulière physionomie artistique dont les principaux traits sont un orgueil insatiable, une soif inextinguible d'éloges, le besoin de paraître et de faire sensation par des moyens trop souvent étrangers a l'art. Pianiste prodigieux, il a atteint peut-être les dernières limites de la virtuosité sur son instrument.

Franz Liszt naquit le 22 octobre 1811 à Rœding, village hongrois situé à peu de distance de Pesth. Son père, attaché à la maison du prince Esterhazy, cultivait la musique en amateur, mais avec assez de talent pour que le prince l'employât dans sa chapelle. Adam Liszt fit ainsi la connaissance de Haydn qui mourut en 1809, c'est à dire deux ans avant la naissance de Franz. L'enfant était dans sa sixième année quand, entendant un jour son père jouer sur le piano un concerto de Ries, il en retint le thème et les principales mélodies de façon à pouvoir les chanter le même soir. La sollicitation paternelle s'émut de ces précoces dispositions musicales et Liszt fut mis à l'étude du piano. La lecture de *René* de Châteaubriand, qui lui tomba dans les mains un peu plus tard, ne fut peut-être pas sans influence sur cette humeur mélancolique qui depuis l'a caractérisé. René offre le premier type de cette tristesse vague et hautaine dont s'enveloppèrent Byron, Sénancour et le poëte des *Méditations*. L'im-

pression qu'un tel ouvrage dut produire sur l'imagination prématurément rêveuse du jeune pianiste, on la comprend sans peine. Il lut et relut ce livre pendant six mois et plus d'une fois avec des yeux inondés de larmes.

S'il est des natures inaccessibles à la vanité qui, comme on le voit par Mozart, résistent à l'enivrement de la gloire précoce, dans plus d'un cas, les enfants prodiges ou déclarés tels, acquièrent au contact des admirations publiques je ne sais quoi de prétentieux qui les suit pendant le reste de leur vie. C'est sous ces fâcheux auspices que Liszt commença sa carrière. A neuf ans il exécutait devant le prince Esterhazy le concerto en *mi* bémol de Ries et une fantaisie improvisée ; son succès fut si grand que le prince, après lui avoir prodigué mille caresses, le gratifia de cinquante ducats. A Presbourg, où le jeune artiste se rendit avec sa famille, il s'attira par son talent les bonnes grâces des comtes Amaden et Zopary ; tous deux, en vue de subvenir aux frais de son éducation musicale, convinrent de lui assurer pendant six ans une rente de six cents florins. A Presbourg, Liszt n'avait eu qu'à paraître pour trouver de généreux protecteurs ; à Vienne, il étonna son maître, le célèbre Czerny. Cet artiste excellent, qui s'était engagé à lui donner des leçons, ne fut pas peu surpris en effet, de le voir exécuter couramment des sonates de Clementi. Il fallut immédiatement mettre l'élève au régime de Beethoven et de Hummel ; encore arrivait-il rarement que les œuvres de ces compositeurs lui offrissent des difficultés capables de l'arrêter. Le jour où parut le concerto en *si* mineur de Hummel, Liszt, qui se trouvait par hazard chez l'éditeur, joua ce morceau à première vue. La ville retentit bientôt du bruit de cette aventure qui ne tarda pas à faire du petit Franz le lion des salons viennois. Czerny lui-même ne put se soustraire à l'enthousiasme général : il refusa les trois cents florins, prix stipulé

pour ses leçons, disant qu'il était trop payé par les succès de son élève.

Ayant ainsi perfectionné son exécution, et en outre reçu de Salieri quelques conseils relatifs à la composition, Liszt donna son premier concert. L'auditoire composé des sommités de l'aristocratie et des arts n'eut qu'une voix pour prophétiser au jeune musicien un brillant avenir. De Vienne, le pianiste enfant, accompagné de sa famille, prit le chemin de Paris, et son itinéraire fut marqué par de nouveaux triomphes partout où il s'arrêta pour se faire entendre.

Adam Liszt songeait à faire admettre son fils au Conservatoire, où il aurait étudié le contre-point sous la direction de Cherubini. Mais en dépit de la recommandation de M. de Metternich, ce projet échoua contre un article formel du règlement de l'institution : le candidat n'était pas Français. La société parisienne, qui raffole de quiconque la distrait, ne se montra pas si exclusive que la grande école de musique à l'égard du jeune étranger. Non-seulement on courut aux concerts donnés par lui à l'Opéra en 1823, mais encore il devint l'ornement des salons les plus aristocratiques. Les belles duchesses du faubourg Saint-Germain, émerveillées de la prestesse de ses mains et de la grâce enfantine de sa personne, caressaient ses blonds cheveux. On se le passait, on se le prêtait comme celui qui plus tard devait raviver la glorieuse image de Mozart.

Au milieu de ses succès, Liszt ne s'endormait pas ; d'ailleurs son père s'était chargé de le tenir sans cesse en haleine, l'obligeant à jouer chaque jour douze fugues de Bach, et à les faire passer à l'improviste d'un ton dans un autre. Ces exercices ne furent interrompus que par un voyage triomphal fait à Londres au mois de mai 1824. De retour à Paris, l'artiste reprit le cours de ses travaux et se mit à composer. L'année suivante, il se rendit de nouveau en Angleterre avec

son père, et ses concerts y firent d'abondantes recettes. Puis il revint en France où il se mit à écrire des sonates et des fantaisies. Que ne se bornait-il à des travaux de cet ordre? Mais l'ambition paternelle d'Adam Liszt stimulait celle de son fils, et sous cette pression qui s'accordait trop bien avec ses secrètes prétentions, Liszt ne crut pas au-dessus de son génie de composer un opéra : *Don Sanche* fut donné le 17 octobre 1825. Le public fut généreux, il ne voulut pas faire au prestigieux virtuose un trop mauvais accueil. Au mois de février, toujours accompagné de sa famille, il quitta Paris et parcourut les principales villes de la France, et reçut les plus chaleureux applaudissements partout où il se fit entendre.

Depuis la chute de son opéra, l'artiste avait senti le besoin de compléter ses études de composition. A peine avait-il reçu quelques leçons de Reicha, qu'une sorte de mysticisme s'empara de son âme et en chassa, du moins momentanément, l'amour de la musique. Cette tendance exclusive à la contemplation pouvait nuire aux spéculations du vieux Hongrois : aussi essaya-t-il de distraire son fils en lui faisant reprendre le cours de ses pérégrinations musicales. A leur retour Liszt perdit son père à Boulogne. Livré à lui-même, affranchi du joug de fer qui avait jusque-là contrarié ses aspirations, il ne profita d'abord de la liberté si douloureusement acquise que pour s'abandonner à ses instincts mélancoliques et religieux. Cependant le travail l'occupait encore, et il n'avait pas renoncé à la pratique de son art, quand, à la suite d'une maladie grave, ses sentiments prirent une couleur de religiosité plus prononcée. On le vit fréquenter assidûment les églises et s'adonner aux exercices d'une vive piété. Quelque temps après, on le voit passer de la dévotion catholique au culte saint-simonien, et de là aux idées républicaines

dont témoigne une symphonie révolutionnaire inédite, composée après les événements de 1830.

Son talent d'exécutant, déjà si remarquable dès son enfance n'avait pas cessé de progresser et aurait défié toute comparaison si Chopin n'eût pas existé. Les deux rivaux avaient d'ailleurs chacun son genre de mérite. Contenu, discret, mais doué avec cela d'un charme délicat et original, l'artiste polonais ne vit presque jamais ses succès franchir le cercle du beau monde. Au contraire l'artiste hongrois, par l'impétuosité de son jeu, la puissance de ses effets acoustiques, régnait sur les âmes avides d'émotions fortes et sur les oreilles avides de bruit. S'il était invité à se faire entendre quelque part, il avait une manière à lui, en entrant dans la salle, de jeter ses gants au laquais, de ramener ses longs cheveux en arrière par un geste plein de fierté, de prendre possession de son siége. L'exécution commencée, ses mains fiévreuses parcouraient le clavier, tandis que ses yeux lançaient de fauves regards, et qu'une noble sueur ruisselait le long de ses joues. Ces simagrées paraîtraient ridicules aujourd'hui ; mais le public d'alors en était dupe et s'imaginait voir le pianiste se débattre sous l'effort d'une puissance inconnue.

Disons aussi que plus d'une fois, en exécutant des morceaux de Beethoven, de Weber et de Hummel, il lui arriva de substituer aux inspirations de ces maîtres des improvisations personnelles qui faisaient trépigner d'enthousiasme un brillant auditoire d'ignorants. De tels succès pesèrent plus tard à sa conscience d'artiste, et il en fit l'aveu dans les lignes qu'on va lire : "J'exécutais alors soit en public, soit dans les salons les œuvres des maîtres, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les in-

tentions ; j'allais même jusqu'à y ajouter une foule de traits qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie."

De 1835 à 1848, Liszt parcourut toute l'Europe, et fut accueilli partout avec un enthousiasme qui tenait du délire. A Berlin, ce sont les étudiants qui détellent ses chevaux et veulent absolument traîner sa voiture ; à Pesth, ce sont ses compatriotes qui lui décernent un *sabre d'honneur* (pourquoi faire, mon Dieu?). En Russie, on le regarde comme un être surnaturel. La recette de son premier concert à Saint-Petersbourg atteint la somme de 50,000 francs, chiffre qu'on serait tenté d'accuser d'exagération, si tout n'était pas croyable de la part des admirateurs de Liszt.

Mais l'humeur généreuse et libérale du célèbre pianiste épuisa fréquemment la bourse que son talent avait remplie. Peu de misères passaient à portée de ses yeux sans qu'il essayât de les secourir, et les appels faits à sa charité ne le trouvèrent jamais insensible. En même temps qu'il venait en aide aux malheureux, il donnait des preuves désintéressées de son zèle pour la mémoire de Beethoven. Quand il fut question d'ériger à Bonn une statue de ce grand homme, Liszt non content d'envoyer une somme énorme au comité chargé d'organiser la souscription, ne négligea rien pour que l'inauguration du monument fût une fête artistique digne de l'immortel symphoniste qu'on voulait honorer. Il écrivit une cantate dont il dirigea lui-même les répétitions, renonçant pendant une durée de plusieurs mois aux bénéfices immenses qu'il tirait de ses excursions musicales. Un dévouement si complet et si spontané fut encore exploité par la malignité et l'envie qui paraissaient n'y voir qu'une réclame. Il faut mettre l'artiste au-dessus de ces mauvais propos et au contraire le louer de sa générosité.

Quand survint la révolution de 1848, Liszt était depuis plusieurs années maître de chapelle à la cour de Weimar, mais il avait fort peu résidé dans cette ville, et presque tout son temps avait été pris par des voyages. Après la journée du 24 février, le bruit des clubs couvrit partout en Europe le bruit du piano. Liszt le comprit et se concentra dans ses fonctions de maître de chapelle. Par ses soins, Weimar devint une sorte de foyer musical qui put rivaliser avec les plus intenses de l'Allemagne.

De cette époque date l'éphémère renaissance du wagnérisme. M. Wagner avait été exilé pour sa participation aux événements révolutionnaires dont le sol allemand venait d'être le théâtre : il semblait que la musique de l'avenir fut enveloppée dans la disgrâce qui avait atteint son fondateur. Ce fut au moment où tout paraissait conspirer contre elle, qu'on la vit recouvrer une vogue nouvelle, grâce à l'ardente initiative de Liszt ; celui-ci mit au service de cette cause un zèle, une activité qu'il faudrait louer sans réserve, s'ils eussent été mieux employés. Ce fut donc une grande joie pour le proscrit de Zurich, quand lui arriva la nouvelle de la reprise de *Tannhæuser* et de la première représentation de *Lohengrin*.

De tout temps, les ouvrages de Liszt ont présenté le grave défaut d'être presque inexécutables pour tout autre que lui. Tourmenté par un besoin croissant de sonorités inouïes, il en vint à considérer le piano comme impuissant à rendre ses inspirations, et à rêver un instrument chimérique qui serait la fusion du piano et de l'orgue. C'est pour essayer de satisfaire à ces exigences que le facteur Alexandre inventa le *piano-mélodion* qu'on appela le *piano-Liszt*.

Il y a quelques années, les tendances religieuses qui avaient marqué la première jeunesse de Liszt, ont repris le dessus dans cette âme pleine de contrastes. Revenu des

vanités humaines, l'artiste est entré dans les ordres sacrés à la suite d'un voyage à Rome, et il semble ne plus s'occuper que de musique religieuse. M. Emile Ollivier a épousé une des filles de Liszt.

Parmi les productions les plus intéressantes de l'artiste, on remarque l'arrangement des mélodies de Schubert. Un de ses récents morceaux qu'il exécuta lui-même lors de son dernier voyage à Paris, porte ce titre singulier : *Saint François marchant sur les flots.* Sa messe, annoncée bruyamment et exécutée à Saint-Eustache, fut jugée si bizarre et si désagréable, qu'elle découragea presque ses plus fervents admirateurs. Que Liszt abjure les erreurs d'un système aussi faux que stérile, comme il a répudié celles d'une philosophie dangereuse, qu'il arbore l'étendard de la vérité artistique, comme il a arboré celui de la vérité religieuse ; doué comme il l'est d'une riche imagination il composera des œuvres qui survivront à son talent d'exécution.

THALBERG, 1812—1871.

Thalberg est un des pianistes les plus remarquables de ce siècle. On l'a avec raison opposé à Liszt. Si son jeu fut moins original que celui de son célèbre rival, en revanche il fut aussi moins empreint de charlatanisme, et il approcha plus de la beauté en ne cherchant pas à s'exonérer des règles du goût, et en se renfermant toujours dans le cadre musical ;

contrainte heureuse qui ne l'empêcha pas d'être plein d'effets puissants.

Sigismond Thalberg naquit à Genève le 7 janvier 1812. Il fut conduit de bonne heure à Vienne, où il reçut, dit-on, des leçons de Hummel, et se fit remarquer par une précision de doigté étonnante chez un enfant. Dès l'âge de quinze ans, il se faisait entendre dans les salons et obtenait le suffrage des amateurs de société. En 1828, à l'âge de seize ans, il publiait des variations sur des thèmes d'*Euryante*, de Weber. L'artiste a depuis traité avec dédain ces premières productions de sa jeunesse ; cependant il n'est pas malaisé de retrouver dans l'essai que nous venons de citer et dans plusieurs autres, le caractère vague encore, mais déjà saisissable, qui a dans la suite distingué son style.

En 1830, s'ouvrit pour Thalberg cette série de voyages et de triomphes qui composent en grande partie l'histoire des grands virtuoses. Il commença à parcourir l'Allemagne, et les journaux, qui ont remplacé à notre époque les classiques trompettes de la Renommée, commencèrent à entretenir le monde artistique de ses faits.

Il avait composé un concerto pour piano et orchestre, qu'il fit entendre durant ses pérégrinations, mais cette tentative dans un genre auquel la nature ne le destinait pas, eut peu de succès. C'est pour avoir enrichi la musique de piano de ressources nouvelles que Thalberg mérite d'être placé à côté des maîtres de cet instrument.

Une combinaison dont il est l'inventeur est celle qui consiste dans les arpèges traversant le chant proprement dit du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. On a beaucoup abusé de ce procédé, devenu vulgaire depuis quarante ans. Il n'en est pas moins vrai qu'au moment où l'auteur de la Fantaisie sur *Moïse* se fit entendre à Paris, il excita l'admiration générale. Ce morceau est resté classique ; il a eu pour effet

de faire tomber l'air varié auquel la vogue était acquise depuis un demi-siècle et dont Henri Herz avait développé les formes d'une manière ingénieuse et charmante, particulièrement dans les variations sur un motif de la *Violette*.

En 1834, Thalberg fut attaché à la cour d'Autriche comme pianiste de la chambre impériale. Il accompagna l'empereur Ferdinand à Tœplitz où il charma les souverains qui y étaient réunis, et fut comblé d'éloges et de cadeaux.

Après avoir parcouru une partie de l'Europe et s'être fait applaudi partout, le virtuose aborda le théâtre sur le conseil d'imprudents amis ; mais ses opéras *Florinde* et *Christine* furent des essais malheureux. La fortune qui lui avait été infidèle au théâtre ne cessa point de le favoriser hors de la scène. A plusieurs reprises, en 1855, 1856 et 1863, Thalberg alla se faire entendre en Amérique, et les concerts qu'il donna aux Etats-Unis et au Brésil produisirent d'abondantes recettes. L'artiste acheta une belle propriété aux environs de Naples. Il y récoltait des vins renommés qui étaient pour lui d'un revenu considérable ; et même le célèbre pianiste ne dédaigna pas de soumettre au jury de l'Exposition universelle de 1867 le produit de ses vignobles. Il avait épousé en 1845 une fille du chanteur Lablache, veuve du peintre Bouchot.

La plupart des grands ouvrages lyriques fournirent à Thalberg l'occasion d'écrire d'excellents morceaux de piano. Parmi ses dernières productions qu'il fit connaître lui-même dans une série de concerts donnés à Paris en 1865, on a remarqué les *Soirées de Pausilippe*. Ajoutons que ses études pour le piano sont estimées de beaucoup de maîtres, et ont formé d'habiles élèves.

Il mourut le 27 avril 1871.

FLOTTOW (de), 1812.

Flottow est un gentilhomme qui cultive la musique avec talent et succès. Non qu'il soit du nombre de ces artistes inspirés dont les lèvres ont été touchées par le charbon ardent comme celles d'Isaïe ; mais il a du goût, une sensibilité distinguée et de bon ton ; il sait encadrer une idée élégante dans une orchestration agréable ; en faut-il plus pour briller dans le ciel musical parmi les étoiles de moyenne grandeur? C'est dans le féodal Mecklenbourg, à Teutendorf, vieille seigneurie de sa famille, qu'est né le comte Frédéric de Flottow, le 27 avril 1812. En Allemagne, les jeunes nobles n'ont le choix qu'entre la carrière des armes et la carrière diplomatique. Chef d'escadron au service de la Prusse, le père du futur compositeur songeait à faire de son fils un attaché d'ambassade. Lorsque celui-ci eut atteint sa seizième année, il l'emmena donc à Paris, cette capitale étant considérée à l'étranger comme le séjour et l'école de la haute distinction. Mais les goûts du jeune homme ne le portaient point vers les emplois publics, et peu jaloux de justifier l'ambition paternelle, il profita de son voyage en France pour étudier la composition avec Reicha qui venait de substituer à la méthode de Catel un système d'enseignement plus expéditif. De retour dans sa famille après la révolution de Juillet, il écrivit, vers l'âge de dix-neuf ans, ses premiers essais. Sur ces entrefaites, l'ordre troublé par la révolution s'était rétabli en France ; Flottow revint à Paris et parut d'abord borner ses prétentions artistiques à se faire écouter d'une société d'élite. L'opéra de *Pierre et Catherine*, son début, fut exécuté par des amateurs et plus tard devant

la cour de Mecklenbourg. Vint ensuite *Rob Roy*, opéra emprunté au célèbre roman de Walter Scott, et joué dans un château près de Paris ; la *Duchesse de Guise*, joué en 1840, au profit des Polonais. Cette dernière représentation eut pour spectateurs tout le monde titré de Paris, et où Mme de Lagrange fit sa première entrée sur la scène.

Flottow ne commença réellement à faire connaissance avec le vrai public qu'en 1839, époque à laquelle il donna en collaboration avec Pilati, le *Naufrage de la Méduse*. Quant on reprit ce drame à Hambourg en 1846, il fut joué sous le nom de *Die Matrosen* (les Matelots). *L'esclave de Camoëns*, représenté en 1843, eut peu de succès, et méritait un meilleur sort. Le livret renferme des situations qui sont intéressantes. Il nous montre le poëte des *Lusiades* proscrit et mourant de faim, tandis que Lisbonne sait ses vers par cœur. Une esclave indienne qu'il a ramenée de ses voyages, va le soir chanter dans les carrefours pour nourrir son maître. Le roi du Portugal rougit des mauvais sentiments qu'il a eus pour Camoëns, il pardonne au poëte, qui par reconnaissance pour son humble bienfaitrice se marie avec elle.

Le compositeur, qui a toujours pris son bien partout où il l'a trouvé, refit en 1844 la musique d'un opéra par Niedermeyer, qui avait réussi à Paris en 1837. Cet opéra fut joué sous le titre de *Stradella*, et fut accueilli avec une faveur marquée sur les principales scènes de l'Allemagne. Après l'avoir entendu, le duc de Mecklenbourg accorda au compositeur le tître de chambellan, auquel se joignit plus tard celui de directeur de la musique ducale. *L'âme en peine*, ouvrage représenté à Paris en 1846, n'eut à la scène qu'une durée éphémère. Cependant c'est au point de vue du style, de la conception dramatique et de l'instrumentation, l'ouvrage le plus remarquable de Flottow.

Si le compositeur n'avait écrit que les ouvrages signalés ci-dessus, il ne serait pas sorti de la ligne des musiciens amateurs. Il est, en effet, assez facile à un homme qui a de la fortune et une grande position sociale, de décider un impresario à monter ses œuvres ; il lui est plus facile encore d'obtenir des applaudissements de politesse d'une salle convenablement composée. Cela ne touche pas à conséquence pour l'art. Toutefois, en 1847, Flottow au lieu de cette veine de bravos bénévoles, rencontra une vogue franche, un succès de bon aloi. En 1843, il avait composé un ballet en trois actes intitulé *Lady Henriette*. De ce ballet remanié, sortit un opéra qui fut joué à Vienne en 1847 sous le nom de *Martha*, et qui porta aux nues le nom de Flottow. Le livret, allemand à l'origine, a été traduit d'abord en italien, puis en français. Dans la pièce allemande l'action se passe sous le reigne de la reine Anne, le livret italien la place au quinzième siècle, et la version française semble la mettre à une époque beaucoup plus rapprochée de nous. Le sous-titre de l'ouvrage : *Le marché de Richmond*, indique le sujet.

C'est dans cet opéra que le compositeur a introduit une délicieuse mélodie irlandaise. La *Romance de la Rose*, si populaire, a été empruntée aux *Mélodies irlandaises* de Thomas Moore. Sans la musique, que serait devenue la gracieuse poésie de Moore? Elle serait à peine lue par quelques lecteurs distraits. Grâce à la mélodie irlandaise et à sa vulgarisation par l'arrangement de Flottow, grâce à son interprétation par les cantatrices les plus renommées de l'Europe, ces strophes ont été applaudies non-seulement dans la langue originale, mais encore en français, en allemand et en italien.

Martha est le plus connu des opéras de Flottow ; il a joui d'une fortune immense en Allemagne. Remarquons toute-

fois qu'il est loin d'être irréprochable au point de vue de l'harmonie. Mais cet ouvrage à de l'élégance, il est bien mené et d'un intérêt soutenu. Au théâtre Lyrique Mme Rouzeau (Nilsson) laissera de longs souvenirs du charme avec lequel elle a interprété le personnage de Martha.

Entre autres ouvrages donnés par Flottow nous remarquerons *Pianella* représenté le 11 mai 1860. Une ouverture bien développée, des motifs élégants semés dans la partition, surtout le bolero, ont fait réussir à Paris cette œuvre qui avait déjà été donnée avec succès en Allemagne.

Sous le titre de *Chants du soir* et de *Rêveries*, Flottow a aussi publié des trios pour piano, violon et violoncelle, et des duos pour violoncelle en collaboration avec Offenbach. Mais, il doit suffire à l'heureux compositeur d'être appelé l'auteur de *Martha*.

Nous donnons ici les différentes versions de *Last Rose of summer*.

POESIE ORIGINALE.	VERSION ALLEMANDE.
'Tis the last rose of summer Left blooming alone; All her lovely companions Are faded and gone; No flower of her kindred, No rose-bud is nigh, To reflect back her blushes, Or give sigh for sigh.	Letzte Rose, wie magst du So einsam hier blüh'n? Deine freundlichen Schwestern Sind längst schon, längst dahin! Keine Blüthe haucht Balsam Mit labendem Duft, Keine Blättchen mehr flattern In stürmischer Luft.
I'll not leave thee, thou lone one! To pine on the stem! Since the lovely are sleeping, Go, sleep thou with them. Thus kindly I scatter Thy leaves o'er the bed Where thy mates of the garden Lie scentless and dead.	Warum blüh'st du so traurig Im Garten allein? Sollst im Tod mit den Schwestern, Mit den Schwestern vereinigt sein;

So soon may I follow
When friendships decay.
And from Love's shining circle
The gems drop away!
When true hearts lie wither'd,
And fond ones are flown,
Oh! who would inhabit
This bleak world alone?

D'rum pflück' ich, o Rose,
Vom Stamme, dich ab,
Sollst ruh'n mir am Herzen
Und mit mir, ja, mit mir im Grab.

VERSION ITALIENNE.

Qui sola, vergin rosa,
Come puoi tu fiorir?
Ancora mezzo ascosa,
E presso già morir!
Non ha per te rugiade,
Già colta sei dal gel!
Il capo tuo già cade,
Chino sul verde stel!

Perchè sola, ignorata
Languir nel tuo giardin?
Dal vento tormentata
In preda a un rio destin?
Sul cespite tremante
Ti colgo, giovin fior!
Su questo core amante
Così morrai d'amor!

VERSION FRANÇAISE.

Seule ici, fraiche rose,
Comment peux-tu fleurir?
Alors qu'à peine éclose,
Tu vis tes sœurs mourir!
En ces lieux ne s'étale
Que le deuil des hivers!
Et la brise n'exhale
Nul parfum dans les airs.

Pourquoi, seule, ignorée,
Languir dans ce jardin?
L'aquilon t'a frappée,
Ne fuis plus ton destin!
Sur ta tige tremblante,
Laisse-moi te cueillir,
Et, d'amour palpitante,
Sur mon cœur viens mourir!

WAGNER, 1813.

Wagner possède une remarquable intelligence que dirige un orgueil immense. Il s'est posé en novateur pour dissimuler l'aridité de son imagination. S'étant aperçu que la nature lui avait refusé le don des chants heureux, l'abondance des idées théâtrales et cette tendresse de cœur qui inspire les pensées touchantes, il résolut d'employer toute la force de ses facultés à fonder ce qu'il appelle la musique de l'avenir. Il publia des livres pour exposer ses théories dramatiques, dont la partie raisonnable n'est que la reproduction des principes émis par Marcello et par Gluck. On peut résumer son système ainsi : Des mélopées flottantes et indéterminées, qu'un homme d'esprit a comparées à un livre qui n'aurait ni points ni virgules ; en second lieu, la subordination de la musique aux paroles. Remarquons que la musique de Wagner n'est jamais tant applaudie qu'aux passages où il lui arrive d'être en contradiction avec ses théories.

Richard Wagner naquit à Leipzig le 22 mai 1813. Il n'avait encore que dix mois lorsque sa mère devint veuve et épousa en secondes noces l'acteur et peintre Louis Geyer. Celui-ci, ayant obtenu un engagement au théâtre de Dresden, alla s'établir dans cette ville avec sa famille.

Le jeune Wagner était destiné par son beau-père à l'étude de la peinture, mais avant qu'il eût atteint sa septième année, Geyer mourut. Cet événement changea la direction de l'éducation de l'enfant. Après avoir pris quelques leçons de piano qu'il interrompit brusquement, faute de pouvoir se soumettre à l'enseignement de son professeur, il se passionna pour la poésie et se mit à écrire une tragédie. Il était alors

à l'école de Nicolaï à Leipzig. Une symphonie de Beethoven qu'il entendit modifia le cours de ses idées, et dès ce moment il jura qu'il serait musicien. Tout en étudiant à l'université la philosophie et l'esthétique, il apprenait la composition et l'harmonie. Son premier essai fut une ouverture exécutée à Leipzig aux concerts de *Gewandhaus*. Peu après, il écrivit, à l'âge de dix-neuf ans, une symphonie qui obtint un certain succès, mais qui lui fit comprendre par les efforts laborieux qu'elle lui avait coûtés, la nécessité de se résigner à l'étude, d'abord dédaignée, de la fugue et du contre-point.

Ces travaux occupèrent Wagner pendant l'année 1834 qu'il passa à Würzbourg où il était allé chercher, sous un climat plus doux que celui de Leipzig, le rétablissement de sa santé chancelante. Dans les derniers jours de 1834, ses forces étaient revenues, et le besoin d'une position sociale lui fit accepter la place de chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg.

Ce fut pour ce théâtre qu'il écrivit la *Novice de Palerme;* cet opéra n'eut qu'une seule représentation. Le dépit que Wagner ressentit de cette chute le décida à abandonner la scène où il venait d'échouer, pour aller remplir les fonctions de chef d'orchestre à Kœnigsberg. Mais celui qui aspirait à éclipser tous les artistes contemporains souffrait, en attendant, de se voir obligé de diriger leurs œuvres. Aussi, ne fit-il qu'un court séjour dans cette dernière ville ; il partit pour Riga où on lui avait offert le bâton de maître de chapelle. Il ne partit pas seul : une actrice de talent et de cœur n'avait pas hésité à lui accorder sa main.

Les tribulations qui avaient accablé Wagner à Koenigsberg recommencèrent à Riga : là aussi il avait à lutter sans cesse contre l'ennui d'un emploi que son ambition lui faisait trouver fastidieux. Convaincu que Paris était le seul lieu où son talent serait compris et admiré comme il devait l'être, il

s'appliqua avec ardeur à la composition d'un nouvel opéra. Un roman de sir Bulwer Lytton lui en avait fourni le sujet : C'était *Rienzi*. Quand il eut ébauché la partition, sans écouter la voix de la prudence, il s'embarqua avec sa femme pour aller demander à la France un succès qu'une illusion naïve lui montrait comme certain. Le vaisseau qui portait nos voyageurs fut jeté par une tempête sur les côtes de la Norwége, circonstance qui ne fut pas étrangère à la conception primordiale du *Vaisseau fantôme*. Arrivé à Boulogne-sur-mer, le compositeur dut y demeurer quatre semaines, faute de ressources pour continuer son voyage. Le hasard lui fit rencontrer dans cette ville Meyerbeer qui, mis au courant de ses projets, lui donna diverses lettres de recommandation. Après les avoir serrées dans son portefeuille, le jeune maître put s'imaginer avec candeur qu'il trouverait à Paris autant de portes ouvertes. L'expérience le détrompa bien vite.

Wagner passa deux années, de 1840 à 1842, à Paris. Son erreur avait été de croire qu'il allait, lui étranger et inconnu, forcer d'emblée l'accès de l'Opéra. Le directeur de l'Académie de musique refusa de monter l'ouvrage ; le directeur du théâtre de la Renaissance se montra plus accommodant : par malheur il fit faillite au moment où l'on s'apprêtait à commencer les répétitions. Au milieu de ces déboires, l'artiste fut heureux de rencontrer un ami dans Maurice Schlesinger, éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*. Il écrivit pour ce journal divers articles qui furent assez remarqués. Le compositeur, outre le chagrin de ne pouvoir faire entendre ses œuvres, avait de plus celui d'arranger les opéras nouveaux pour divers instruments. Après avoir rêvé gloire et fortune, après avoir conspiré dans la solitude la chute des princes de la musique, se voir abaissé à cette besogne subalterne : quelle humiliation ! Tant de contrariétés

cependant ne l'abattaient point ; il partageait son temps entre les soins mercenaires dont le chargeait M. Schlesinger et la composition d'un nouvel opéra : *le Vaisseau fantôme.*

Sur ces entrefaites, *Rienzi* vint à être reçu au théâtre de Dresde. Dès que Wagner l'eut appris, son unique pensée fut de quitter Paris et de voler immédiatement en Saxe pour veiller à la bonne exécution de son œuvre. L'argent lui manquant, il vendit à l'administration de l'Opéra, moyennant cinq cents francs, le poëme du *Vaisseau fantôme* dont il se réserva la propriété en Allemagne.

La représentation de *Rienzi*, donnée à Dresde en 1842, grâce à l'intervention de Mme Schrœder-Devrient, fut un triomphe qui dédommagea l'auteur des désappointements de son séjour en France. La place de maître de chapelle du roi de Saxe, à laquelle il fut nommé à la suite de ce succès, faisait de lui un personnage influent ; aussi n'eut-il pas de peine à faire jouer l'année suivante au théâtre de Dresde son *Vaisseau fantôme* sous le nouveau titre du *Hollandais volant.* Cet ouvrage donné le 2 janvier 1843 ajouta encore à sa réputation.

Bien que les novateurs aient en général du mépris pour ceux qui les ont précédés, on en voit peu résister à l'envie de se donner des ancêtres. Si hardis qu'ils soient, ils sentent le besoin de faire amnistier leurs témérités, et il ne leur déplaît pas de se rattacher à tel ou tel grand homme du passé, dont ils ne sont, disent-ils, que les continuateurs. Ne soyons donc pas étonnés que Wagner ait songé à mettre sa réforme musicale sous le patronage de quelques noms révérés des vrais amis de l'art. Gluck et Beethoven sont les deux hommes dont il entend développer la doctrine.

Sa position au théâtre de Dresde lui permit de donner au public l'*Alceste* de Gluck. Mais il ne se borna pas à faire jouer les chefs-d'œuvre de ce maître, il les retoucha, et ces

retouches portent l'empreinte de préoccupations personnelles. Il supprima certains airs, certaines phrases qui ne s'accordaient pas avec l'idée qu'il s'était faite à l'avance de l'œuvre, et sous prétexte d'épurer Gluck, de l'ennoblir, il le dépouilla dans beaucoup d'endroits de ses plus délicates inspirations.

Il fit jouer à Dresde en 1845 *Tannhœuser*, qui obtint un grand succès. Le compositeur se mit alors à préparer un autre ouvrage intitulé *Lohengrin*, qui allait paraître au moment où éclata en Allemagne la révolution de 1848. Le musicien dont les opinions républicaines n'étaient un mystère pour personne, prit une part active aux événements politiques de cette époque et fut une des victimes de la réaction qui suivit. Réfugié à Zurich, il réfléchissait sur les cruautés du sort et puisait d'amères consolations dans la lecture du philosophe pessimiste et athée Schopenhauer, lorsque l'initiative infatigable et dévouée de Liszt parvint à faire jouer le *Lohengrin* à Weimar lors de l'inauguration de la statue de Herder (septembre 1850). Le célèbre pianiste conduisit l'orchestre et reçut des artistes l'hommage d'un bâton de mesure en argent. L'opéra réussit pleinement et ce succès détermina sur une foule de scènes allemandes la reprise d'autres ouvrages du compositeur.

Tannhœuser fut représenté à l'Opéra de Paris le 13 mars 1861, interprété par le ténor allemand Niemann et l'élite des artistes ; mais l'ouvrage ne plut à personne, et n'obtint que trois représentations. Après cet échec, Wagner se rendit à Saint-Pétersbourg, mais il n'en retira guère de profit pour sa gloire. A son retour en Allemagne, de nouvelles tribulations l'attendaient lorsqu'il songea à faire jouer *Tristan et Iseult*. Partout on trouva l'ouvrage mal écrit pour les voix, et les artistes de tous les théâtres refusèrent de l'exécuter sous prétexte qu'il était inexécutable. Abreuvé d'ennuis et de dégoûts, le malheureux compositeur allait peut-être dire

adieu à un art qui ne lui avait procuré que des déceptions, quand la fortune lui prépara une soudaine revanche. Le prince royal de Bavière comptait depuis longtemps parmi les admirateurs fanatiques du compositeur. A peine était-il monté sur le trône, sous le nom de Louis II, qu'il dépêchait un courier à son musicien favori avec l'invitation pressante de se rendre à sa cour. Peu de jours après, Wagner arriva à Munich où le jeune roi l'accueillit en ami, le nomma son premier maître de chapelle et le logea dans son palais. L'année suivante, en 1865, *Tristan* fut représenté au théâtre de Munich. Dans cet opéra, plus encore que dans aucune de ses compositions précédentes, le maître affecte de se dégager de toutes les habitudes classiques.

La faveur royale offrait à Wagner les moyens de réaliser ses vues sur l'art dramatique ; Munich promettait d'être bientôt la ville sainte de l'hérésie musicale, mais il parait que l'artiste n'eut pas le tact de se restreindre aux seuls objets de sa compétence. Son ingérence, vraie ou prétendue, dans la politique du pays souleva contre lui une violente opposition. Il dut reprendre le chemin de la Suisse, emportant avec lui l'affection du prince qui s'est vu forcé de le sacrifier bien à contre-cœur, à des nécessités d'Etat.

VERDI, 1814.

Verdi est un mélodiste de l'école de Donizetti. Mais souvent sombre, quelquefois dure, toujours dépourvue de franche gaieté, aussi concentrée que celle de ce dernier était expansive, son inspiration semble préoccupée d'émouvoir plutôt que de charmer. Ce jugement s'applique à l'ensemble de ses œuvres, car on pourrait citer nombre de morceaux dans lesquels la grâce n'est pas absente ; mais cela ne pourrait modifier la teinte générale, lugubre, violente, de la plus grande partie de ses opéras. Toutefois, tel que la nature l'a doué, avec sa manière de sentir, ses sujets de prédilection et son système de composition qui consiste à frapper fort, Verdi est depuis longtemps le compositeur le plus en vogue en Italie, et plusieurs de ses ouvrages ont obtenu en France un immense succès. Quelques réserves qu'on ait d'ailleurs à faire au nom du goût, il faut compter avec un très-grand talent et avec la popularité dont il jouit.

Giuseppe Verdi naquit le 9 novembre 1814, à Basseto, bourg situé dans le duché de Parme. Les leçons d'un organiste de son lieu natal, l'initièrent à la connaissance de la musique et aux premières notions de l'harmonie. Ces études, fort incomplètes, ne pouvaient mener loin le jeune artiste, et il sentait vivement la nécessité d'un enseignement plus sérieux ; mais il appartenait à une famille pauvre dont les ressources modiques n'eussent point suffi à son entretien hors du logis paternel. Heureusement, il se rencontra à point nommé, parmi les concitoyens du futur compositeur, un homme assez généreux pour lever la difficulté. Mr Barezzi offrit de pourvoir aux dépenses du jeune musicien jus-

qu'au moment où son talent lui assurerait des moyens d'existence. Verdi touchait à sa dix-neuvième année, il n'y avait pas de temps à perdre : aussi accepta-t-il avec reconnaissance la proposition de ce bienfaiteur.

Dans l'été de 1833, il vint à Milan avec l'intention d'entrer au Conservatoire de cette ville ; mais le directeur refusa de l'admettre au nombre de ses élèves. Est-il vrai, ainsi que le prétend M. Fétis, que l'extérieur glacé de l'auteur du *Trouvère*, sa physionomie froide et impassible, ce regard impénétrable, qui est plutôt celui d'un homme d'Etat que celui d'un artiste, prévinrent défavorablement le juge chargé de prononcer sur son sort? Quoi qu'il en soit, d'éclatants triomphes vengèrent, par la suite, le candidat malheureux de 1833. En attendant, il se mit sous la direction d'un musicien attaché au théâtre de *la Scala*. Après avoir travaillé pendant trois ans, Verdi s'essaya dans la composition en écrivant des marches, des sérénades, et d'autres pièces : le tout est resté inédit.

Son début dramatique eut lieu le 17 novembre 1839 à Milan par la représentation d'*Oberto*, le public accueillit cet ouvrage avec faveur. *Nabuchodonosor* fut représenté en 1842 avec succès. Ce fut cet opéra qui commença la réputation du maître ; il fut suivi de *Lombardi*, et d'*Ernani*, deux ouvrages bien reçus du public, et qui pouvaient faire croire à l'artiste qu'il aurait une fortune constante, mais il apprit bientôt à ses dépens que le théâtre est un champ de bataille où il faut vaincre sans cesse et qu'il n'est jamais permis de considérer comme sa conquête. Le public commençait-il à se lasser de ce genre violent qu'il avait pourtant goûté dans les précédentes compositions du maëstro? Quoi qu'il en soit, les six opéras qu'il donna de 1845 à 1847 furent autant de chutes : il y avait là de quoi décourager un homme moins énergiquement trempé. Verdi, qui possède

un caractère d'une fermeté inébranlable, ne se rebuta pas. Il vint à Paris où après avoir fait quelques changements à l'un de ses derniers ouvrages, il obtint quelques succès. Après son retour en Italie le compositeur y retrouva la mauvaise fortune qui, à Paris, avait cessé momentanément de peser sur lui. De quatre opéras qu'il donna jusqu'en 1850, un seul, *Louisa Miller*, réussit.

Rigoletto est la première œuvre qui ait valu au compositeur une renommée vraiment européenne, et c'est, à notre avis, la plus fortement inspirée qu'il ait écrite. Cet opéra fut joué pour la première fois le 11 mars 1851 à Venise. La description de l'orage, les rafales de vent obtenues au moyen de tierces chromatiques vocalisées par les chœurs *a bocca chiusa* (à bouche fermée) derrière la scène étaient des choses nouvelles. L'avantage de Verdi sur d'autres maîtres qui ne se sont pas fait faute d'employer ces procédés, c'est qu'il n'en fatigue pas l'auditeur. Toujours bref et rapide, quand il a atteint l'effet cherché, il n'y insiste pas, ce qui risquerait de l'atténuer ; il passe à autre chose.

La situation est une des plus fortes qu'il y ait au théâtre. La mélodie est constamment inspirée, chaque personnage conserve son caractère propre, et en outre les deux groupes restent bien distincts comme l'exige la situation. Le tout à été conçu fortement, avec hardiesse, et est d'un effet admirable.

Jusqu'à *Rigoletto*, on se demandait si le successeur de Donizetti était trouvé. Après la représentation de ce chef-d'œuvre, le doute ne parut plus possible, et Verdi acheva de fixer sur lui les suffrages du public en donnant *Il Trovatore*, opéra en quatre actes, représenté à Rome le 17 janvier 1853. La donnée tragique de ce poëme fournissait au compositeur le moyen de se surpasser lui-même dans l'expression des émotions violentes. Les phrases entrecoupées de Leonora

peuvent être considérées comme un effet appartenant en propre à Verdi. Ces appogiatures, interrompues par des silences de courte durée, expriment bien les battements précipités du cœur sous l'influence des fortes émotions de la joie ou de la douleur. Remarquons que l'artiste avait déjà employé ce procédé dans *Rigoletto*.

La *Traviata*, opéra en trois actes, représenté à Venise en mars 1853, accusa une fois de plus la prédilection du maître pour les pièces les plus lugubres du répertoire français. La *Traviata*, c'est la *Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. Ceux qui ont vu ce dernier ouvrage savent quelle impression pénible cause ce spectacle d'une jeune femme poitrinaire dont la toux se fait entendre de scène en scène, à travers les éclats de rire des buveurs et des gais compagnons. La musique de Verdi a fait accepter un pareil sujet. Beaucoup de morceaux de cet opéra, méritent de prendre rang parmi les meilleures du compositeur. Le défaut de l'instrumentation est de couvrir souvent la voix au lieu de la soutenir.

Verdi écrivit pour la scène française les *Vêpres siciliennes*, opéra en cinq actes, représenté à Paris le 13 juin 1855. Cet ouvrage, d'une orchestration plus soignée que certaines autres du maître, n'a pu, malgré ce mérite, figurer parmi ses chefs-d'œuvre. Citons encore *Un ballo in maschera* (Un bal masqué) écrit pour Naples en 1858, et qui eut la singulière fortune d'être interdit par la censure du roi Ferdinand, et joué l'année suivante à Rome.

En 1862, Verdi fut appelé à Saint-Petersbourg pour y faire représenter *la Force du Destin*. Le livret est emprunté à un drame romantique espagnol. Au dénoûment, il ne reste plus de personnages : ils sont tous morts ! un d'eux est même mort plusieurs fois. Jugez d'après cela de la force du destin.

Don Carlos, opéra en cinq actes a été représenté à Paris en 1867. C'est l'œuvre d'un grand musicien ; mais il y a des longueurs, peu de variété, et moins de mélodie que dans les autres ouvrages du maître. En outre, la pièce, quoique empruntée au magnifique drame de Schiller, est d'un ennui mortel et n'offre au public que des impressions pénibles et désagréables.

Avec la réputation, la fortune est venue. Verdi est plus que prophète dans son pays, il y est propriétaire. Il possède tout à côté de Busseto une immense propriété, où il a fait bâtir une villa. Demandez à un paysan à quelques lieues à la ronde la demeure de Verdi, il vous indiquera la route sur laquelle se trouve le charmant château, et aura soin de vous dire si vous y rencontrerez ou non le *professeur*. C'est dans cette belle propriété, qui a près de deux lieues d'étendue qu'il va se reposer des fatigues et des ennuis des grandes villes. Là, le fusil sur l'épaule, il visite en se promenant ses nombreuses fermes ; il a fait des études non moins consciencieuses de l'agriculture que de contre-point. Les paysans l'aiment, et le lui prouvent de mille manières. Par exemple, le soir, lorsqu'il va se promener dans les champs avec M^me^ Verdi, les cultivateurs se réunissent pour le fêter en lui chantant les plus beaux chœurs de ses opéras. " Non, jamais chant d'orphéonistes ne produira une plus douce sensation que celle que j'éprouvai moi-même un soir d'été, un de ces beaux soirs d'Italie que la lune argente de sa molle clarté, quand, en me promenant avec Verdi, j'entendis au loin le *Chœur de la soif* dans *Lombardi ;* le maëstro lui-même était ému. Et les voix se complétaient si bien et nuançaient si bien le chant qu'on ne regrettait pas l'absence de l'accompagnement.— En voilà au moins, dit Verdi en souriant, pour cacher ses émotions, en voilà qui ne m'ont pas fait chauffer la bile aux répétitions ! "

Le cri : *Viva Verdi*, a souvent retenti en Lombardie, et même dans le Piémont à l'époque de la guerre contre l'Autriche. C'était un cri de ralliement. Le mot de l'énigme populaire, on le connaît aujourd'hui : les cinq lettres du nom de Verdi sont les initiales de ceux-ci : *Vittorio Emmanuele Re D' Italia*. On enveloppait ainsi une profession de foi politique dans un anagramme. Du reste, le compositeur professe, dit-on, des opinions très-libérales. Après avoir prêté son nom à des manifestations annexionistes, il était naturel que Verdi allât Siéger au parlement.

Le mot de décadence a été souvent prononcé à propos des œuvres de Verdi. Des critiques distingués ont reproché à cet artiste d'agir sur les nerfs plutôt que sur l'âme, de s'adresser aux sens plutôt qu'à l'être immatériel. Cela est vrai jusqu'à un certain point ; mais à qui la faute, sinon en grande partie au public à qui on fait entendre des opéras, et qui, en général, est loin d'être préparé aux délicatesses qui doit comporter ce genre de plaisir, et préfère qu'on parle à ses sens plutôt qu'a son esprit et à son cœur.

En somme la Léonor de Verdi dans le *Trovatore*, ne fait pas oublier la Léonore de Donizetti dans la *Favorite*, pas plus que l'intéressante Gilda de *Rigoletto* n'éclipse l'infortunée et charmante Lucie. Il n'en est pas moins vrai que depuis la mort de Bellini et de Donizetti, Verdi est le seul compositeur italien qui nous ait donné des œuvres inspirées.

WALLACE, 1815–1865.

William-Vincent Wallace naquit en 1815, à Waterford, en Irlande. Son père, chef de musique militaire, lui donna les premières leçons de l'art, complétées ensuite à Dublin où le jeune artiste étudia le piano, le violon et la clarinette, et sur lesquels il acquit bientôt une grande habileté. A quinze ans, il fut nommé aux fonctions d'organiste de la cathédrale de Thurles, et peu de temps après chef d'orchestre du théâtre et des concerts de Dublin. Il dirigea la première représentation en Irlande, de l'oratorio de Beethoven, *Le Christ au mont des Oliviers.*

Une maladie grave ayant mis ses jours en danger à l'âge de dix-huit ans, les médecins pour hâter sa convalescence, conseillèrent un voyage de long cours. Dès lors la vie de Wallace ne fut plus qu'une odyssée errante et semée des aventures les plus bizarres. Par obéissance aux ordres des médecins, il se rend en Australie où il donne des concerts qui lui rapportent de gros bénéfices. De là, poussé par son humeur vagabonde, il visite la terre de Van-Diémen, puis la Nouvelle-Zélande.

Des insulaires de cette contrée avaient récemment dévoré quelques matelots anglais ; une frégate se disposant à prendre la mer pour aller châtier ces anthropophages, l'artiste trouva piquant de se joindre à l'équipage, et, après avoir été témoin de la punition infligée aux Zélandais, l'idée lui vint de se fixer pour quelque temps au milieu de la population que ses compatriotes venaient de canonner. Le projet était hardi ; Wallace trouva pourtant un compagnon dans le chirurgien du bord, qui désirait faire quelques recherches de botanique

dans la baie de Pounamou. Tous deux, sans autre sauvegarde que la bonne foi de deux chefs qui leur avaient juré amitié et protection, passèrent plusieurs semaines parmi les sauvages, vivant de la même vie que leurs hôtes, à cette différence près, que Wallace ne put jamais se défaire d'un honorable dégoût pour la chair humaine. Le compositeur inspira un amour violent à la jeune Téléa, et comme Orphée parmi les femmes de la Thrace, il s'y montra peu sensible ; aussi faillit-il être victime de la fureur de cette beauté océanienne. Au moment où il résolut de quitter l'île, Téléa lui donna une marque de son amour en lui balafrant la poitrine d'une incision cruciale, et en buvant le sang qui sortait de la plaie. Nous ne nous appesantirons pas sur ces tendresses sauvages. Wallace se considéra encore heureux de pouvoir s'échapper.

Le compositeur continua à promener sa fantaisie vagabonde sous mille climats divers, des Indes orientales aux Indes occidentales, de Valparaiso à Mexico où il dirigea la musique d'un théâtre italien, et à New York où il vécut plusieurs années, richement payé de ses concerts. Dans l'intervalle il revint en Europe où il écrivit en 1846 son opéra romantique de *Maritana*, qui a obtenu les suffrages des amateurs doués du goût le plus sûr et le plus délicat.

La même faveur accueillit l'année suivante *Mathilde de Hongrie*. Après un long silence, Wallace fit une triomphante rentrée à la scène par *Luzinne*, opéra en trois actes, joué à Londres en 1860. Cet ouvrage fut suivi du *Triomphe de l'amour*.

Le style de Wallace accuse de bonnes études musicales. Il a en outre de l'originalité et de la hardiesse. Son instrumentation est bien traitée et affecte les formes symphoniques ; il est sous ce rapport bien supérieur aux autres compositeurs anglais. Ces qualités sont surtout évidentes dans l'ouverture

de *Loreley*, qu'on a exécutée plusieurs fois dans les concerts populaires de la musique classique.

Indépendamment de ses ouvrages dramatiques, cet artiste a publié un assez grand nombre de compositions légères, telles que nocturnes, valses, études, etc.

La santé gravement altérée de Wallace l'avait amené à Paris, où il avait tenté vainement de faire jouer quelques uns de ses opéras. Retiré à Passy, et toujours souffrant, il y écrivait le premier acte d'un opéra pour le théâtre de Londres, lorsque sa maladie le força d'aller dans les Pyrénées, mais il ne s'en trouva pas mieux. Il mourut au château de Bayen le 12 octobre 1865.

GOUNOD, 1818.

Gounod possède merveilleusement tous les procédés de son art ; mais, passionné pour les innovations, il a introduit dans la musique un élément singulier qui tient plutôt de la littérature et de la philosophie que de la science des sons. De là souvent la recherche et l'obscurité qu'on reproche à ses partitions. Très-classique dans sa forme, très-fidèle aux traditions des maîtres dans la disposition de son orchestre, il est romantique dans ses tendances et dans le choix de ses livrets.

L'auteur de *Faust* est né à Paris, le 17 juin 1818. Après avoir eu Halévy pour maître de contre-point, et après avoir

reçu des leçons de composition de Paër, il fut couronné au concours de l'Institut en 1839, pour une cantate, intitulée : *Ferdinand*. Pendant son séjour à Rome, Gounod se sentit surtout attiré vers les beautés de l'art religieux. Etant à Vienne en 1843, il y fit exécuter une messe pour des voix seules. A son retour à Paris, il devint maître de chapelle de l'église des Missions étrangères. A cette époque de sa vie, il semble que l'art chrétien qui s'était révélé à son intelligence avait pénétré jusqu'à son cœur et tourné ses vues du côté du sacerdoce. Il porta, en effet, quelque temps l'habit ecclésiastique. Ce qui est certain, c'est que plusieurs années s'écoulèrent sans que le nom de Gounod vint frapper les oreilles du public. Il a prouvé, depuis, qu'il ne hait pas les trompettes de la renommée, et qu'il ne le cède en légitime ambition à aucun de ses confrères. Si donc il laissait l'oubli se faire autour de sa personne, c'est qu'il se préparait à la lutte et ne voulait entrer dans la lice qu'armé de toutes pièces.

Soudain, on apprit dans les premiers jours de 1851, que l'ex-aspirant aux fonctions sacerdotales, venait de faire exécuter quatre compositions dans un concert donné à Saint-Martin-Hall à Londres. L'article de l'*Athenæum* qui annonçait cette nouvelle la signalait comme un événement musical et produisit une vive sensation. Gounod n'était donc plus un inconnu ; tous les regards étaient fixés sur lui, quand il débuta sur la première scène lyrique de la France par *Sappho*, opéra en trois actes, qui fut représenté le 16 avril 1851. Le public l'accueillit froidement ; mais les musiciens augurèrent bien de l'avenir du jeune maître. Les chœurs d'*Ulysse* qu'il fit chanter quelque temps après, eurent le même sort.

Le compositeur, qui semble avoir eu l'ambition de mettre son empreinte sur tous les genres, passa à l'Opéra-Comique

en donnant le *Médecin malgré lui*, le 15 janvier 1858. Mais l'œuvre de Molière a résisté à la transformation qu'on voulait lui imposer ; elle est restée bien moins un opéra-comique proprement dit, qu'une comédie, dont la musique ne paraît point faire partie intégrante. Gounod s'est vainement efforcé de donner à sa partition une tournure archaïque du dix-septième siècle ; il n'a pas été plus heureux quand il a essayé de s'assimiler la gaieté, la rondeur et le tour gaulois de Molière. Ce que nul ne lui contestera, c'est que cet opéra abonde en détails ingénieux, et manifeste une très-vaste science d'orchestration.

L'œuvre sur laquelle s'est établie la renommée de Gounod, celle qui l'a fait arriver à la popularité dont il jouit, c'est *Faust*, opéra en cinq actes, représenté le 19 mars 1859. L'immortelle conception de Goethe a eu, comme celle de Tirso de Molina, le privilége de grouper autour d'elle une foule d'imitations ou d'émanations plus ou moins directes. De même que Don Juan personnifie le néant de la vie sensuelle, Faust incarne en lui la dérision de la science, le néant de la vie intellectuelle. Mais, — et c'est là la supériorité du drame de Goethe, — l'intérêt qui s'attache aux victimes du docteur Faust s'accroît encore de la puissance qui lui a été donnée pour le mal. Marguerite, Valentin, Siebel sont autant de figures poétiques et sympathiques. Il ne faut pas s'étonner si, avant Gounod, tant d'artistes et de littérateurs s'en étaient déjà emparés.

Deux ouvrages que le compositeur donna ensuite ne réussirent pas, mais il prit une revanche éclatante avec *Mireille*. Cet opéra, représenté le 19 mars 1864, est tiré du charmant poëme *Mireio*, de Mistral, auteur déjà admiré dans le midi de la France, avant que Lamartine en ait fait l'éloge dans ses *Entretiens littéraires*.

On doit faire un reproche au compositeur. Comment lui, qui a porté l'habit ecclésiastique et qui doit avoir conservé quelque respect pour les choses religieuses, comment disons-nous a-t-il pu emprunter à la liturgie catholique le chant de la prose *Lauda, Sion, Salvatorem*, pour le faire entendre sur un théâtre? Nous ne dirons pas que c'est une profanation, mais les personnes pieuses y voient une regrettable inconvenance.

Ce chef-d'œuvre de la liturgie ne doit être entendu qu'à l'église. Entonné par les artistes d'un théâtre, il affecte péniblement l'oreille et le cœur des auditeurs. Le christianisme n'est pas devenu une mythologie où l'on ait le droit de prendre ce qu'on veut pour produire un effet dramatique. Tous les compositeurs qui ont eu à traiter des scènes religieuses se sont bien gardés de dérober à la liturgie des chants consacrés par le culte public; ils se sont donné la peine d'écrire une musique spéciale pour exprimer l'effet dont ils avaient besoin. Gounod aurait dû imiter leur réserve et faire appel à ses propres inspirations.

Gounod est en quelque sorte, le compositeur attitré du théâtre-Lyrique: ce qui est fort heureux pour tous les deux. Une fois cependant, le maître a dirigé ses pas vers l'Opéra-Comique, pour y faire jouer la *Colombe*, opérette charmante que le public reçut avec faveur. Le livret est de Jules Barbier. Ce dernier, littérateur distingué, a composé presque tous les poëmes sur lesquels Gounod a travaillé. M. Barbier a des idées originales, des conceptions poétiques, des vers souples et naturels, de plus, il est rempli de goût, et fait rarement usage de ces moyens vulgaires qui déparent beaucoup de livrets de nos jours. C'est donc encore une bonne fortune pour l'auteur de *Faust* d'avoir un tel collaborateur.

Il était digne de l'ambition de Gounod de donner un pendant à son *Faust* en s'arc-boutant au seul génie qui peut-être puisse entrer en comparaison avec Goethe. Le musicien a-t-il réussi, et son dernier ouvrage vaut-il celui qui a obtenu naguère un succès si bruyant et si prolongé? On peut en douter. Cependant, venu après tant d'autres qui avaient traité *Roméo et Juliette*, l'artiste a su marquer d'une empreinte originale et faire sien un sujet où d'autres maîtres pourront encore aller chercher des inspirations, car il ne sera jamais épuisé.

Si Gounod s'était abandonné plus librement à ses facultés natives, s'il se fut contenté d'être un très-bon musicien, un artiste passionné et convaincu, il est probable qu'il eût donné des ouvrages plus remarquables encore que ceux qu'il a produits, des œuvres tout à fait supérieures et qui eussent défié toute critique ; les théories imaginées depuis vingt ans par quelques gens d'esprit l'ont préoccupé outre mesure, et évidemment troublé et gêné. Il a cherché à concilier tout ce que la meilleure tradition musicale a mis à sa disposition avec les hardiesses de la musique dite de l'avenir.

Il n'est guère, dans l'art musical, de province qui soit demeurée fermée au maître. Outre ses opéras, et ses opéras-comiques, il a écrit de la musique d'église, des symphonies exécutées avec succès aux concerts du Conservatoire, des chœurs pour l'*Orphéon*, dont il a été longtemps directeur, enfin des mélodies nombreuses, parmi lesquelles il en est une, *la Sénérade*, qu'on chante toujours avec plaisir. Gounod est un musicien d'un très-grand talent, habile et heureux : un pas de plus et il sera "de la famille" comme disait de lui-même M. Ingres, en contemplant un tableau de Raphaël.

OFFENBACH, 1819.

La musique a le don d'anoblir tout ce à quoi elle est mêlée. Les paroles les plus fades gagnent de la distinction, les pensées communes perdent de leur bassesse ; le son et le rhythme rendent harmonieux les mouvements des corps qui, privés de cet accompagnement, ne seraient plus que des contorsions. La danse sans la musique ne peut même être imaginée, tant elle offrirait de grossièreté. Comment des dons si merveilleux sont-ils quelquefois profanés et transformés en parodies aussi funestes au goût du public que dégradantes pour ceux qui les inventent et en tirent profit ? Honte à de tels excès.

Nous sommes bien éloigné de proscrire l'opéra-bouffe ; c'est un genre dans lequel l'esprit français peut se donner carrière et prendre des coudées assez franches ; la musique peut le seconder et nous reposer par des mélodies gracieuses, peu développées, de la solennité de l'opéra sérieux. Mais il y a des limites en toutes choses, qu'on ne peut dépasser sans faire perdre à ces choses mêmes leur saveur et leur charme.

Jacques Offenbach naquit à Cologne le 21 juin 1819, d'une famille israélite, dont un des membres, chantre de la synagogue de cette ville, a publié en 1838, les chants commémoratifs de la sortie d'Egypte, avec une traduction allemande et les anciennes mélodies traditionnelles. Jacques montra de bonne heure les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père, maître de chapelle distingué, cultiva ces dispositions de l'enfant et l'envoya à treize ans au Conservatoire de Paris, alors dirigé par Cherubini. Au bout de quelque temps il retourna en Allemagne mais il revint bien-

tôt à Paris où en 1842, il commença à se faire connaître comme violoncelliste dans les concerts. Déjà à cette époque il parut manifester son originalité et son goût pour la parodie et les excentricités. Ne jugeant pas sans doute le son du violoncelle assez agréable, il exécutait des imitations du violon et d'autres instruments. Il abusait surtout d'un effet de cornemuse assez bien réussi, et qui excitait l'enthousiasme des honnêtes bourgeois formant la majorité dans les concerts de ce temps. En 1847, par le crédit de Mlle Brohan, il fut appelé au Théâtre-Français comme chef-d'orchestre.

L'état déplorable où était tombé cet orchestre était devenu proverbial. Offenbach en voulut faire le point de départ de sa fortune. Il remonta le personnel, commença à composer quelques petits motifs gracieux, qu'il fit exécuter pour disposer les spectateurs à entendre les comédies du répertoire. Il préluda à ses farces par des parodies des fables de La Fontaine, et ces publications obtinrent un certain succès. Une chose cependant lui fit honneur à son passage au Théâtre-Français ; ce fut la manière dont il fit exécuter à son orchestre la belle musique composée par Gounod pour les chœurs d'*Ulysse*.

En juin 1855, Offenbach arriva au comble de ses vœux ; il eut un théâtre à lui. Il obtint le privilége des Bouffes-Parisiens qu'il installa aux Champs-Elysées. Il trouva alors des écrivains pour lui faire des pièces, et les Bouffes exécutèrent exclusivement de la musique de l'impresario. *Les Deux Aveugles* inaugurèrent le nouveau théâtre.

Mais avec l'été allait disparaître la prospérité des Bouffes, Offenbach s'installa pour l'hiver en plein cœur de Paris. Le 25 décembre 1855, la salle était ouverte au public. Le fécond compositeur y donna une foule de pièces qu'il serait trop long de citer ; remarquons qu'elles ont toutes un carac-

tère de parenté, quant aux livrets et quant à la musique. Nous en mettrons une sous les yeux du lecteur :

La Rose de Saint-Flour, opérette en un acte. Dans cette pièce, la soupe aux choux, qui est le mets de résistance de l'action, n'a certainement pas été assaisonnée de sel attique ; car Marcachu, le chaudronnier, y a jeté un des souliers apportés en cadeau à Pierrette par son rival Chapaillou, en y ajoutant un paquet de chandelles en guise de lard. On sent le parfum de ce potage rehaussé par une chanson auvergnate, avec ce refrain :

Nous n'étions ni hommes ni femmes,
Nous étions tous des Auvergnats !

Chapaillon est le préféré de Pierrette. La colère de Marcachu, l'Achille de Saint-Flour, se manifeste par la destruction des meubles et de la vaisselle. Au milieu de ce vacarme on distingue avec quelque peine une romance et un duo qui sont assez agréables.

Nous arrivons à *Orphée*, qui fut joué pour la première fois en 1858. C'est une parodie grotesque et grossière qui commence par transformer Orphée en maître de violon courant le cachet, pour finir par la danse la plus vulgaire. Voilà le cadre. Cet ouvrage a obtenu un succès immense, général, qui a déjà duré plusieurs années. Cette pièce ayant valu à ses auteurs des avantages de toute espèce, même les faveurs honorifiques que le gouvernement décerne volontiers au succès, sinon toujours au beau, au bien et à l'utile, cet ouvrage disons-nous a servi de signal pour la fabrication des pièces du même genre, et tous les théâtres en ont été inondés au grand détriment du goût, de l'esprit et de l'art. On n'a pas tardé à s'apercevoir qu'on était entré dans une voie funeste ; mais l'impulsion avait été trop fortement donnée pour qu'on put y mettre un frein. Ce genre de bouffonnerie remplace les plaisirs de l'esprit et de l'oreille, les émotions du cœur par

les sensations les plus malsaines. Plusieurs de ces mélodies ne manquent pas de charme ; on leur accorderait volontiers un mérite artistique si elles n'étaient pas associées au souvenir des scènes les plus grossières.

Dans *Daphnis et Chloé*, on remarque des mélodies pleines de goût, nous en dirons autant de l'opérette *Fortunio ;* il y a dans ce dernier ouvrage de la sensibilité, de l'élégance, et de la distinction.

Offenbach qui avait eu la singulière idée d'ouvrir des concours et d'offrir des prix, avait avec sa troupe, parcouru l'Angleterre en 1857 et l'Allemagne en 1858. En 1860, il se hasarda à aborder l'Opéra avec un ballet qui ne réussit pas.

Barkouf, risqué en 1861, sur la scène de l'Opéra-Comique, eut l'accueil qu'il méritait sur ce théâtre où il s'était fourvoyé. Mais Scribe, l'auteur du livret pouvait revendiquer une bonne part de l'insuccès ; n'avait-il pas eu la singulière idée de choisir pour le héros de la pièce — un chien? Les habitués de l'Opéra-Comique, devenus cependant bien peu difficiles, protestèrent contre cet emprunt fait au théâtre de Guignol.

Après après avoir quitté pendant quelque temps la direction de son théâtre, Offenbach la reprit et y donna plusieurs pièces parmi lesquelles nous citerons une des plus amusantes, *Lischen et Fritzchen*. Ce dernier, domestique alsacien, estropie si outrageusement le français que son maître l'a mis à la porte. Au moment où il exhale sa douleur en plainte comiques, il rencontre Lischen, une jeune Alsacienne. Tous deux parlent un langage si extravagant qu'ils en sont mutuellement effarouchés. Ce petit ouvrage est rempli de mélodies gracieuses et est d'un excellent comique.

Nous avons à parler de *la Belle Hélène*. Cette composition burlesque, jouée depuis 1864, a eu un succès inouï, que

rien ne saurait justifier et qui, assurément ne fait pas honneur au goût français de notre époque. A part l'introduction où l'on remarque un joli solo de hautbois, tout le reste n'offre que des motifs de danse et des drôleries musicales. La musique est d'ailleurs en harmonie avec les paroles ; et son caractère de grossièreté rivalise de précision avec les bas instincts de la gaminerie parisienne. On se sent honteux d'assister à de telles pièces.

La Grande-duchesse de Gérolstein a eu aussi le privilége d'attirer la foule, quoique la musique soit encore moins intéressante que celle des ouvrages précédents du compositeur. Tel a été l'engouement que cette pièce a causé, qu'à l'époque où l'Exposition universelle de 1867 amenait à Paris la plupart des souverains de l'Europe, la *Grande-duchesse* a reçu les visites les plus inattendues.

On peut appliquer au genre d'Offenbach le portrait que trace Boileau d'une certaine littérature :

Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté,
On ne vit plus en vers que pointe triviales ;
Le Parnasse parla le langage des halles :
La licence à rimer alors n'eut plus de frein ;
Apollon travesti devint un Tabarin.
Cette contagion infecta les provinces,
Du clerc et du bourgeois passa jusques aux princes.

Pour être juste envers Offenbach, disons qu'il a un talent incontestable comme violoncelliste ; avant d'être compositeur il était un virtuose remarquable ; il est intrépide au travail : la foule de ses ouvrages en fait foi. Ajoutons qu'il est doué d'une puissante originalité, d'un entrain merveilleux, que sa gaieté est intarissable, ce qui cependant n'exclut pas chez lui la sensibilité. Il est pénible de voir toutes ces qualités perdues dans un immense répertoire de bouffonneries et on

songe avec regret que le compositeur en choisissant des sujets plus relevés, eût pu produire des chefs-d'œuvre qui l'auraient placé à côté des grands maîtres.

Offenbach a reçu la croix de la Légion d'honneur le 15 août 1861.

FIN.

Date Due

Library Bureau Cat. no. 1137